

L'ÉVOLUTION D'UN GENRE:
LE LIVRET D'OPÉRA EN FRANCE
DE GLUCK A LA RÉVOLUTION
(1774-1793)

PAR
RENÉ GUIET
A.M., Licencié-ès-Lettres

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ, PRÉSENTÉE
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

1936

L'ÉVOLUTION D'UN GENRE:
LE LIVRET D'OPÉRA EN FRANCE
DE GLUCK A LA RÉVOLUTION
(1774-1793)

PAR
RENÉ GUIET
A.M., Licencié-ès-Lettres

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ, PRÉSENTÉE
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

1 9 3 6

The Collegiate Press
GEORGE BANTA PUBLISHING COMPANY
MENASHA, WISCONSIN



TABLE DES MATIÈRES

I. IMPORTANCE DU LIVRET DANS L'OPÉRA AU XVII ^{ème} ET AU XVIII ^{ème} SIÈCLES	I
II. LE LIVRET D'OPÉRA ANCIEN STYLE	15
III. PREMIÈRES RÉFORMES	30
IV. RÉFORME DU LIVRET A PARTIR DE 1774: IMITATION DE LA TRAGÉDIE.	48
1. Le livret et la tragédie française	50
2. Imitation de l'Italie: <i>Orphée</i> et <i>Alceste</i>	63
3. Le livret et le retour à l'antique	70
V. RÉACTION CONTRE L'IMITATION DE LA TRAGÉDIE	99
1. Survivance de l'opéra traditionnel	102
2. Adaptations de livrets de Quinault	107
3. Compromis: <i>Iphigénie en Tauride</i> , <i>Didon</i> , <i>Les Danaïdes</i>	118
4. Adaptations de livrets de Métastase	127
5. Le livret et le drame	135
6. La comédie à l'Opéra	159
7. Fusion des genres: <i>Tarare</i>	171
CONCLUSION	179
BIBLIOGRAPHIE	183
APPENDICE	193
INDEX	195

IMPORTANCE DU LIVRET DANS L'OPÉRA AU XVIIÈME ET AU XVIIIÈME SIÈCLES

Conception lulliste: prédominance du livret sur la musique. Maintien de cette conception au XVIIIème siècle. Importance croissante du livret à la fin du siècle.

“TENIR les yeux et les oreilles dans un égal enchantement”, telle est la formule de l’opéra d’après La Bruyère.¹ Elle contient toutes les promesses d’un genre naissant dont l’ambition ne fera que croître jusqu’au milieu du XIXème siècle, et dont la vitalité se manifestera, pendant près d’un siècle, par des querelles fameuses qui, à plusieurs reprises, bouleverseront l’opinion. La Bruyère, cependant, se garde bien de présenter cette formule comme une réalité; elle n’est, en effet, qu’un idéal, et l’enchantement n’a jamais été “égal” par le fait que chaque époque, suivant l’évolution du goût, sacrifie la musique et le spectacle au drame ou inversement. C’est ainsi qu’aujourd’hui nous n’allons plus à l’Opéra pour la satisfaction des yeux: nous sommes encore charmés, il est vrai, par le ballet, resté, lui, bien moderne; mais les “machines”, tant prisées à l’époque de La Bruyère, n’existent plus guère, et nous ne nous laissons plus prendre à l’atmosphère de convention créée par les décors, si somptueux soient-ils. Ce qui nous intéresse aujourd’hui, c’est surtout la partition, encore que notre goût pour la musique dramatique soit, semble-t-il, singulièrement affaibli. Il est certain que nous ne cherchons plus dans un spectacle lyrique la satisfaction purement intellectuelle que pourrait nous fournir le livret, même si le librettiste s’appelle Wagner, Sardou ou Maeterlinck.

Le XVIIème et le XVIIIème siècles se faisaient de l’opéra une conception différente de la nôtre. Si La Bruyère et Saint-Evremond s’ennuient à ce spectacle, c’est que leurs “esprits” n’y sont pas suffisamment séduits; ils n’y trouvent pas de “choses qui intéressent”,² “l’esprit y a trop peu à faire”,³ ils y cherchent en vain les

¹ La Bruyère: *Les Caractères*. Chap. I: *Des ouvrages de l'esprit*.

² La Bruyère: *Ibid.*

³ Saint-Evremond: *Lettre sur l'opéra au Duc de Buckingham* (1677). (*Œuvres choisies*, p. 344).

sentiments, l'élément humain, que leur fournit la tragédie parlée. Tous deux, certes, apprécient et justifient les machines et la musique, mais seulement comme des accessoires du livret qui, selon eux, doit constituer l'élément essentiel.

Le livret prend donc, de ce fait, une importance que nous ne lui donnons plus aujourd'hui. La musique, art imitatif par excellence à l'époque, reste modestement au second plan avec la danse, cet autre art d'imitation; dans les journaux, les critiques discutent d'abord longuement la valeur littéraire d'un livret avant d'en venir à quelques remarques généralement brèves sur "l'analogie" de la musique avec les paroles. Trouver une musique "convenable au sujet", voilà l'idéal que doit se proposer tout bon compositeur d'opéra au XVIII^e siècle. Subordonner la musique au livret, voilà le principe sur lequel repose l'opéra depuis la fin du XVII^e siècle jusqu'à la fin du siècle suivant. C'est la base même de l'esthétique de Lulli, créateur de la musique dramatique française.

Lulli a trouvé l'essentiel de cette esthétique au contact de la tragédie classique française. Il voulut donner à l'opéra une valeur dramatique qui lui avait manqué jusqu'alors. Avant lui, l'opéra n'était qu'un assemblage de chansons mises bout à bout sans grand rapport entre elles.⁴ Tout d'abord préoccupé d'unité, il s'est efforcé de mettre un lien logique entre les airs en empruntant au théâtre parlé ce qui lui appartenait en propre: action logiquement menée et peinture des sentiments qui agitent les personnages. Il introduit ainsi en France le récitatif, qui devient avec lui la partie la plus importante de l'opéra français.

Or ce récitatif, Lulli veut qu'il reste le plus près possible de la déclamation parlée,⁵ qu'il n'en soit que l'amplification musicale: "Mon récitatif n'est fait que pour parler, disait-il; je veux qu'il soit tout uni".⁶ "Il écoutait déclamer La Champmeslé, nous apprend Lecerf, son biographe, retenait ses tons, puis leur donnait la grâce, l'harmonie et le degré de force qu'ils devaient avoir dans la bouche d'un chanteur pour convenir à la musique à laquelle il les appropriait de cette manière".⁷ Or, La Champmeslé elle-même suivait

⁴ La Laurencie (Lionel de): *Lulli*. Paris, 1911, pp. 134-136. Prunières (Henri): *Lulli*. Paris, 2^e édition, 1927, p. 94.

⁵ M. Prunières fait remarquer à ce sujet que Lulli "se conforme à un idéal très littéraire"; *op. cit.*, p. 95.

⁶ Lecerf de la Vieville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française. 5^eme dialogue*. Bruxelles, 1704, p. 188.

⁷ Lecerf de la Vieville: *op. cit.*, p. 188.

strictement la déclamation que lui enseignait Racine, qui souvent la lui notait en termes musicaux;⁸ on voit les rapports étroits entre l'élément musical et l'élément poétique dans le récitatif lulliste.

Le rôle de la musique se borne donc à imiter et à renforcer l'expression. C'est, pour le musicien, la nécessité de suivre servilement rythme, accents et inflexions. C'est donc de sa part l'abandon voulu de toute liberté. C'est aussi reconnaître implicitement la supériorité des paroles sur la musique.

Par cette esthétique, Lulli est bien de son temps. Ce récitatif réglé, où nulle fantaisie n'était possible, devait plaire au Grand Siècle, raisonnable avant tout. Aussi se rallie-t-on de tous côtés à la doctrine lulliste. "Il faut, dit Saint-Evremond, laisser l'autorité principale au poète pour la direction de la pièce. Il faut que la musique soit faite pour les vers, bien plus que les vers pour la musique".⁹ Callières affirme à son tour que "le musicien devrait suivre les idées du poète; il doit n'être employé qu'à augmenter la force des expressions";¹⁰ Lecerf assure que "c'est au musicien à suivre l'ordre du poète".¹¹ Il prescrit bien au poète lyrique d'avoir pour le musicien une "grande condescendance", mais n'est-ce pas là une attitude de grand seigneur envers un inférieur moins privilégié? Telle est en effet l'opinion du Grand Siècle sur la musique: elle n'est qu'un agréable accompagnement de la parole, et par suite, un art inférieur.¹² La musique pure est incomprise, et l'on affirme que la "symphonie" ou l'ouverture est la partie la moins importante de la musique. "L'orchestre n'existe que par grâce ou par accident, dit Lecerf, car si l'orchestre s'unit au chanteur pour m'attendrir et pour m'émouvoir, fort bien, ce sont deux manières d'exprimer pour une."¹³ Mais la première et la plus essentielle est celle du chanteur".¹⁴ Ce mépris pour la musique pure survivra pen-

⁸ Romain Rolland: *Musiciens d'autrefois*. Paris, 1908, p. 145.

⁹ Saint-Evremond: *op. cit.*, p. 344.

¹⁰ Callières (François de): *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*. Paris, 1688, p. 269.

¹¹ Lecerf de la Vieville: *op. cit.*, t. II, p. 203.

¹² Voir L. Striffling: *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIème siècle*. Paris, 1913, p. 61.

¹³ Voir à ce sujet l'ouvrage de M. Prunières sur Lulli, p. 95:

"L'orchestre" joue un rôle décoratif: il peindra par exemple les gazouillis des oiseaux ou le murmure des ruisseaux quand la scène sera située dans un lieu champêtre; il accompagnera de marches triomphales les défilés de guerriers et exprimera par de lugubres accents les plaintes des esprits infernaux".

¹⁴ Lecerf: *op. cit.*, t. II, p. 166.

dant la première moitié du XVIII^e siècle où l'Abbé Pluche, Fontenelle, et d'Alembert entre autres, prétendront que la musique instrumentale est dépourvue de sens.¹⁵

Dans ces conditions, comment s'étonner que l'attention du public se fixe sur le livret qui est traité comme un genre littéraire au même titre que la tragédie régulière? Et la comparaison n'est pas toujours défavorable au livret. Pour Ragenet, fervent partisan de l'opéra italien, le livret d'opéra français est non seulement bien supérieur à celui de l'opéra italien, mais il offre, abstraction faite de la musique, un intérêt aussi grand que celui des tragédies parlées: "Ce sont des pièces régulières et suivies, dit-il; quand on ne ferait qu'en déclamer les paroles sans les chanter, elles plairaient tout autant que les autres pièces de théâtre qui ne se chantent point. Rien n'est plus spirituel que les dialogues qui s'y trouvent; les Dieux y parlent avec toute la dignité de leur caractère; les rois avec toute la majesté de leur rang; les bergers et les bergères avec le tendre badinage qui leur convient; l'amour, la jalousie, la fureur et les autres passions y sont traitées avec un art et une délicatesse infinis, et il y a peu de tragédies ou de comédies qui soient plus belles que la plupart des opéras de Quinault".¹⁶ Ménestrier rapproche sans hésiter l'opéra de la tragédie antique,¹⁷ Pierre Perrault montre même la supériorité de *l'Alceste* de Quinault sur la tragédie d'Euripide,¹⁸ et Lecerf évoque la simplicité grecque à propos d'*Armide*.¹⁹

Pourtant, en opposition avec ces louanges quelque peu exagérées, s'élèvent les critiques des grands classiques. Mais encore pour ceux-ci, qu'est-ce qu'un opéra sinon le livret? On dispose rapidement du musicien qui ne fait que réchauffer des sons de sa musique "la morale lubrique" de Quinault,²⁰ et l'on juge l'opéra d'après

¹⁵ Abbé Pluche: *Spectacle de la Nature*, VII, pp. 115-116. Fontenelliana, Lille, s.d., p. 17. d'Alembert: *Œuvres*, VI, p. 544.

¹⁶ Ragenet: *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les opéras*. Paris, 1702, p. 6.

¹⁷ C. Ménestrier: *Les Représentations en musique anciennes et modernes*, 1682, p. 1.

¹⁸ Cité par E. Gros: *Philippe Quinault*. Paris, 1926, pp. 563-564.

¹⁹ Lecerf: *Seconde lettre à Mme D...* 1705. (Dans Bourdelot: *Histoire de la musique*, t. II, p. 13.)

²⁰ Boileau: *Satire X*.

Quant à l'union de la poésie, de la musique, de la danse et du spectacle, la critique n'y prête que fort peu d'attention: elle se contente de la condamner au nom du principe classique de la distinction des genres: La Fontaine prétend qu'elle est

le critérium classique qu'on applique à tout genre littéraire. C'est au nom des règles de l'*Art Poétique*, au nom de la morale que l'on condamne l'opéra, au même titre que les romans de Mademoiselle de Scudéry. Comme les romans précieux, c'est un genre littéraire, certes, mais en marge de la doctrine classique.²¹

Chose curieuse, et qui montre bien l'importance du genre et sa popularité, les écrivains les plus célèbres parmi les classiques, ceux-là mêmes qui critiquent sévèrement l'opéra, ont voulu écrire des livrets: *Andromède*, *La Toison d'or*, *Médée*, *Psychée*, *Astrée*, et l'ébauche de *Phaëton*, opéras proprement dits ou pièces à machines, nous rappellent que Corneille, La Fontaine, Racine et Boileau ont cédé au goût du jour. Ces grands noms nous permettent de saisir l'importance qu'avait déjà au XVII^e siècle un genre que M. Gros n'hésite pas à qualifier "d'unique dans notre littérature".²²

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la doctrine classique reste à peu près intacte; il en est de même du principe lulliste de subordination de la musique à la poésie dans l'opéra. Lulli représente alors la tradition du siècle de Louis XIV dans le domaine musical au même titre que la tragédie de Corneille et de Racine dans le domaine littéraire, ou les tableaux de Lebrun dans le domaine de la peinture. De là, le triomphe de ses opéras pendant les deux premiers tiers du XVIII^e siècle, même pendant la période de Rameau, dont le Florentin devient l'adversaire posthume dans la querelle des Lullistes et des Ramistes. Les livrets de Quinault garderont la scène sans transformation²³ jusqu'à ce que plusieurs d'entre eux soient "marmontélisés" à l'époque de Gluck: *Amadis* restera au répertoire 87 ans, *Armide*, 78 ans; *Roland*, *Alceste*, *Thésée*, pour ne parler que des opéras les plus célèbres, se maintiendront respectivement jusqu'en 1755, 1757 et 1779.²⁴ Cette survivance est d'autant plus remarquable qu'elle résiste à la création d'un genre nouveau et d'une esthétique musicale nouvelle.

Tout d'abord, c'est la naissance de l'opéra-ballet, genre moins solennel et plus conforme au goût des premières années du XVIII^e siècle, où ne règne plus le luxe pompeux de Versailles.²⁵

inadmissible et ne fait qu'affaiblir chaque art pris à part, qu'elle va contre toute règle et viole les "principes d'Horace". (Voir *Épître à Niert*.)

²¹ Cf. E. Gros: *op. cit.*, p. 719.

²² E. Gros. *op. cit.*, p. 714.

²³ Sauf suppression du prologue.

²⁴ Lajarte. *Bibliothèque de l'Opéra*, t. I. *Thésée* aura en 1767 une partition nouvelle de Mondonville. ²⁵ P. M. Masson: *L'Opéra de Rameau*. Paris, 1930, p. 20.

“Trois ou quatre petits actes, une petite intrigue et deux ou trois scènes dans chaque acte, peu de récitatif, beaucoup d'ariettes et de danses, voilà ce qui constitue le ballet, dont M. de la Motte a été le créateur”.²⁶ L'intérêt dramatique est bien mince dans un genre que l'on définit “un divertissement de chant et de danse qui amène une action et qui lui sert de fondement”.²⁷ Un opéra-ballet ne présente aucune unité, puisqu'il est composé “d'entrées” distinctes, n'ayant entre elles que le rapport indiqué par le titre. L'opéra-ballet tend donc à retirer toute valeur au livret au profit de la musique et de la danse. Le ballet-héroïque, si en faveur à l'époque de Rameau, relève de la même esthétique.

L'autre obstacle aux progrès du livret d'opéra pendant la première partie du siècle, c'est le génie musical de Rameau. La musique, en effet, est sa seule préoccupation, et, pour lui, le livret n'est qu'un prétexte.²⁸ D'ailleurs, l'insuffisance de sa culture littéraire, sa tyrannie envers les librettistes, ainsi que son avarice, détournèrent de lui des collaborateurs dignes de son génie: “Tous ceux qui ont travaillé avec lui, écrit Collé, étaient obligés d'étrangler leurs sujets, de manquer leurs poèmes, de les défigurer, afin de lui amener des divertissements, et il ne voulait que cela. Il n'y a guère que le Cahusac qui y ait tenu; il en avait fait une espèce de valet de chambre parolier”.²⁹ Ce mépris pour le livret se retrouve chez la plupart des Ramistes: on va jusqu'à prétendre que la musique du maître peut se passer de paroles.

C'est un “bouleversement”³⁰ contre lequel les Lullistes protestent avec véhémence:³¹ ils accusent Rameau, “homme de génie dans son art, mais bête brute par ailleurs”, d'avoir amené en France la mode de sacrifier à la musique l'action d'un poème, le sens d'un rôle, et même le sens commun”.³² Ils reprochent aux partisans de Rameau de n'avoir que des “oreilles”, de ne considérer l'opéra “que comme un concert alors qu'il est, avant tout, l'imitation d'une action”.³³ Le poète Roy, porte-parole des Lullistes, a dressé, dans sa *Lettre sur l'opéra*, le réquisitoire sans doute le plus

²⁶ Rémond de Saint-Mard: *Réflexions sur l'opéra*. Cité par Fréron: *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. II, 1750, p. 218.

²⁷ Cahusac: cité par M. Masson: *op. cit.*, p. 22.

²⁸ Cf. P. M. Masson: *op. cit.*, pp. 113-116: “Les idées de Rameau sur le livret”.

²⁹ Collé: *Journal*, septembre 1764.

³⁰ Le mot est de Roy.

³¹ Sur la querelle des Lullistes et des Ramistes, lire l'article de M. P.-M. Masson: Lullistes et Ramistes, dans *L'Année musicale* de 1911.

³² Collé: *Journal*, Mars 1759.

³³ Mably: *Lettres à la Marquise de P*** sur l'opéra*, 1741, 4ème lettre, p. 137.

complet contre Rameau:³⁴ “L’exécution est assez indifférente aux opéras de fabrique moderne; point d’action, nul tissu d’intrigue, ni scène, ni caractères; une rapsodie de chansons déplacées, des divertissements arrivés par hasard, et toujours hors d’œuvre, des féeries, ressource commune aux imaginations stériles et dénuées de littérature, des ambigus de délire et de fadeur, quelquefois des farces obscènes et presque indignes du défunt opéra-comique. Voilà ce que fournissaient au public les directeurs, abonnés à certains ouvriers privativement à tout autre... La musique n’était plus faite pour le cœur; on la réduisait au seul mérite d’étonner les oreilles”. Accuser Rameau de négliger les livrets, de surcharger l’opéra de musique, et d’une musique trop savante, c’était protester contre un idéal trop complètement musical, contre l’abandon de la conception de Lulli qui cherchait à reproduire musicalement les sentiments exprimés dans les livrets.

Cette question de l’expression ou de l’imitation en musique n’est-elle pas aussi à la base même de la querelle des Bouffons? Guerre de musique, mais menée par des littérateurs, par des “philosophes” qui affirment leur compétence en la matière,³⁵ et dont la préférence pour la musique française ou italienne est toujours en fonction des paroles que cette musique accompagne et renforce. Cette guerre continue donc celle des Lullistes et des Ramistes en remettant sur le tapis l’éternelle question de l’expression musicale, et en même temps, celle des rapports de la poésie et de la musique. Grimm, dans sa *Lettre sur Omphale* condamne le vieil opéra de Destouches³⁶ au nom de la justesse de l’expression: le chant en est “rempli de contre-sens”, “sans aucune expression et bien au-dessous de son sujet, ce qui est le pire de tous les vices”.³⁷ Il songe donc d’abord aux sentiments exprimés par les paroles auxquelles la musique doit se plier. Le même auteur dans *Le Petit Prophète de Boehmishbroda*,³⁸ reproche à la musique française d’être peu propre à exprimer les passions et les caractères: “Tu ne t’amuseras plus, dit le prophète à la musique française, à faire des éclairs, des tonnerres et des orages, car je t’apprendrai à faire parler les Mérope, les Andromaque et les Didon”.³⁹

³⁴ Cité dans: *Lettres sur les écrits de ce temps*, 1749. T. II.

³⁵ Cf. J. J. Rousseau: *Lettre sur la musique française*. Grimm: *Lettre sur Omphale*.

³⁶ Paroles de La Motte, joué pour la première fois en 1701, repris en 1752.

³⁷ *Correspondance littéraire*. Edit. Tourneux, t. 16, p. 289.

³⁸ *Correspondance littéraire*, t. 16, p. 332.

³⁹ C’est des tragédies lyriques de Métastase qu’il s’agit.

Rousseau, dont la *Lettre sur la musique française* déclencha tant de passions, se place au même point de vue : la musique dépend de la langue ; le peuple dont la langue est la plus musicale possède la meilleure musique.⁴⁰ C'est le cas de l'Italie, dont la langue mélodieuse et souple assure au pays une supériorité musicale incontestable. Notre langue, au contraire, dure, peu harmonieuse et sans accent, selon lui, est la cause de l'infériorité de notre musique et aussi de nos livrets : "Les paroles de nos ariettes, toujours détachées du sujet ne sont qu'un misérable jargon emmiellé qu'on est trop heureux de ne pas entendre ; c'est une collection faite au hasard du très petit nombre de mots sonores que notre langue peut fournir, tournés et retournés de toutes les manières, excepté de celle qui pourrait leur donner du sens".⁴¹ Rousseau ramène donc la musique à des considérations d'ordre linguistique et littéraire. Comme Lulli, d'ailleurs, il insiste sur la simplicité d'un récitatif qui devrait être tout uni et ainsi en rapport avec la pauvreté prosodique de notre langue : "il doit n'élever ni abaisser beaucoup la voix", présenter "peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien surtout qui ressemble au chant ; peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leur degré".⁴² En d'autres termes, il doit être calqué sur les paroles.

Les adversaires de Rousseau gardent, du reste, la discussion sur le même plan, c'est -à-dire qu'ils ne s'éloignent que rarement de la question de la langue.⁴³ Seul, peut-être, Laugier, dans son *Apologie de la musique française*, tout en atténuant les imperfections de notre langue et en montrant la beauté de notre poésie lyrique, élargit le sujet et affirme que la musique est autre chose qu'une question de langue et qu'elle peut se concevoir sans paroles, sans pour cela manquer d'expression.⁴⁴

La théorie de Rousseau annonce celle de Gluck, comme l'a bien montré M. Tiersot :⁴⁵ là encore notre grand philosophe est un pré-

⁴⁰ *Lettre sur la musique française*. Œuvres, édit. Hachette, t. VI. "C'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractère particulier d'une musique nationale, d'autant plus que ce caractère étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit ressentir sa plus grande influence". Voir aussi *L'Essai sur l'origine des langues* (chap. XII).

⁴¹ *Lettre sur la musique française*, p. 189.

⁴² *Ibid.*, p. 192.

⁴³ Cf. Yzo : *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*, 1753. Bâton-le-Jeune : *Examen de la lettre de M. J. J. Rousseau*, 1753.

⁴⁴ Cf. Ad. Jullien : *La Musique et les philosophes*. Paris, 1873, pp. 31-35.

⁴⁵ Voir Tiersot, J. : *J. J. Rousseau* (Collection des Grands Maîtres de la Musique), 1912.

curseur. Mais il n'est pas le seul: les prégluckistes, en effet, sont nombreux jusqu'en 1774; tout philosophe en est un. Et ici nous retrouvons Grimm. A ses écrits parus lors de la querelle des Bouffons, il convient d'ajouter l'article *Poème lyrique* paru dans le tome XII de l'*Encyclopédie* (1765),⁴⁶ où il n'est assigné à la musique qu'un rôle secondaire de renforcement. Tel est aussi le point de vue d'Algarotti, dont l'*Essai sur l'opéra*, traduit de l'italien, fit tant de bruit lorsqu'il parut dans le *Mercur* de 1757, et que l'on considère généralement comme inspirateur de Gluck: il expose comme l'une des causes de la décadence de l'opéra la trop grande importance donnée à la musique, qui d'abord est trop savante et, en outre, a usurpé un empire absolu: "Rien ne serait capable de faire comprendre (au musicien) qu'il doit être subordonné au poète et que la musique n'a de charmes qu'autant qu'elle rend ceux de la poésie."⁴⁷

Gluck exprime encore avec plus de force et d'autorité cette même opinion dans sa fameuse *Épître dédicatoire d'Alceste* (1769): "Je cherchais, dit-il, à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus: je crus que la musique devait ajouter à la poésie, ce qu'ajoute à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures, sans en altérer les contours".⁴⁸ Du poème lyrique dépend le succès de la musique: "Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes".⁴⁹ Il s'ensuit donc que la musique, renforcement de la déclamation, devra être simple et naturelle: c'est la raison, explique Gluck, pour laquelle on doit éviter "les trilles et les cadences que prodiguent les Italiens".

Et voilà maintenant que la musique italienne devient, du fait de Gluck, la moins naturelle et la moins vraie des musiques dramatiques; or, vingt ans auparavant, c'était elle que les "philosophes" donnaient comme modèle de vérité et d'expression. Le fait est

⁴⁶ Voir aussi: *Correspondance*, édit. Tournoux, tome 16, pp. 363-407.

⁴⁷ Algarotti: *Essai sur l'opéra*, traduction Chastellux, 1773, p. 26.

⁴⁸ *Épître dédicatoire d'Alceste*, dans Fétis: *Biographie musicale*: art. *Gluck*.

⁴⁹ Lettre de M. Gluck sur la musique: *Mercur de France*, Fév. 1773, p. 183.

d'autant plus intéressant que Rousseau et Gluck se placent tous deux au même point de vue : subordination nécessaire de la musique aux paroles. Il est vrai qu'ils ne sont plus d'accord sur la relative valeur musicale des langues, et ce ne fut pas la moindre cause du succès de Gluck que d'avoir réhabilité le français comme langue "lyrique".

La querelle reprit avec une violence nouvelle; querelle de littérateurs comme la précédente, où la question reste toujours de savoir si la musique doit suivre servilement le livret, ou se laisser aller à une plus libre inspiration; où l'on reproche à Piccinni de sacrifier l'élément dramatique à l'élégance de la forme, comme on avait reproché à Rameau de le sacrifier à son harmonie savante. La violence de cette querelle ne semble guère en rapport avec la cause, car Marmontel dans ses *Mémoires* ne nous montre-t-il pas Piccinni, prétendu adversaire de Gluck, se faisant répéter mot par mot les vers de l'opéra de *Roland* avant d'en faire la musique.⁵⁰ N'agissait-il pas ainsi en bon Gluckiste, subordonnant consciencieusement sa musique aux vers?

La révolution musicale opérée par Gluck fut pour l'Opéra la source d'une grande prospérité, que les journaux et correspondances attestent uniformément; et le public, devenu de plus en plus gluckiste, apprend que "la musique est susceptible de faire parler les grandes passions", qu'il faut "différencier la musique propre aux concerts de celle destinée au théâtre", ou "qu'il ne faut pas s'obstiner à faire passer sur notre théâtre les beautés de convention qui ne tiennent qu'à l'exécution".⁵¹

Cette leçon, propre à mettre en valeur le livret d'opéra dont la musique est l'illustration, est du reste pleinement en rapport avec le rationalisme du siècle et avec la timidité du goût pour la musique pure. L'intérêt du sujet doit l'emporter sur tout autre considération; mettre la musique sur le trône de l'opéra ce serait "immoler l'esprit aux sens".⁵² Aussi, à partir de Gluck, les essais sur les rapports entre la musique et la poésie se multiplient-ils et comme la plupart des auteurs sont gluckistes, l'importance du livret va croissante.

Que le livret soit la partie essentielle de l'opéra cela ne fait plus aucun doute pour tous ces théoriciens. A la suite de Gluck, on

⁵⁰ Marmontel: *Mémoires*, pp. 113-114. ⁵¹ *Journal de Paris*, 17 avril 1784.

⁵² Garcins, L.: *Traité du mélodrame*, 1772, p. 98.

affirme que le rôle du musicien est subordonné à celui du poète, et consiste à "grandir l'action, à renforcer l'unité d'action et à mettre de la variété".⁵³

A l'appui, il faudrait citer les compte-rendus des journaux à l'occasion des représentations des opéras de Gluck ou même de Piccinni. On prouve en effet, aussi, que la musique de Piccinni est "convenable au sujet" et "analogue au génie de notre langue."⁵⁴ Le Piccinniste Coquéau reprend les termes mêmes de Gluck, en comparant le livret au dessin d'un tableau alors que la musique n'en est que le coloris.⁵⁵

Grétry, tout italianisant qu'il est, ne dit pas autre chose: "Le musicien doit s'astreindre partout à l'expression et la prosodie de la langue . . . le compositeur doit étudier la déclamation, comme le peintre, le dessin d'après nature".⁵⁶

C'est surtout Beaumarchais qui, à propos de *Tarare* (1787), reprend à son propre compte la conception de Gluck. Il établit une hiérarchie des arts qui constituent l'opéra; la musique s'y trouve placée au troisième rang après le choix du sujet, et la beauté du poème. Il se plaint comme Gluck d'un excès de musique: "Poète d'un opéra, je dirais à mon partenaire: "Ami vous êtes musicien; traduisez ce poème en musique, mais n'allez pas, comme Pindare, vous égarer dans vos images et chanter *Castor et Pollux* sur le triomphe d'un athlète, car ce n'est pas d'eux qu'il s'agit". Et si mon musicien possède un vrai talent, s'il réfléchit avant d'écrire, il sentira que son devoir, que son succès consiste à rendre mes pensées dans une langue seulement plus harmonieuse, à leur donner une expression plus forte et non à faire une œuvre à part".⁵⁷

Bientôt on ne se borne plus à cette affirmation rendue banale à force de répétition. On va jusqu'à prétendre que c'est le livret qui passe à la postérité et non la musique. Pour tous, Quinault en est

⁵³ Lacépède: *Poétique de la musique*. Voir aussi: Mlle de Villers: *Dialogue sur la musique*, 2ème dialogue, 1775.

⁵⁴ Bachaumont: *Correspondance secrète*. Tome XI, 30 janv. 1778.

⁵⁵ Coquéau: *Entretiens sur l'état actuel de l'opéra*. 5ème entretien, 1779, p. 121.

⁵⁶ *Mémoires ou Essais sur la musique*. Pluviôse an V. Grétry prétend en outre que la musique dramatique est bien supérieure à la musique instrumentale, parce qu'elle peint les passions. "Il conviendrait, dit-il, d'ajouter des paroles aux symphonies de Haydn" (I, p. 48).

⁵⁷ *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra* (en tête de *Tarare*, 1787). Édition Helly et Marescot, pp. 23-27.

une preuve irréfutable. "Autrefois, on supportait Quinault en faveur de son musicien, du moins on le croyait ainsi. Aujourd'hui ce sont les ouvrages de Quinault qui, s'échappant des ténèbres, emportent avec eux quelques fragments de l'ancienne musique, sans eux destinés à périr".⁵⁸ Il est juste qu'il en soit ainsi puisque c'est le sujet, ce sont les situations, c'est la manière dont elles sont amenées, c'est enfin le "seul travail du poète qui décide du sort d'un ouvrage de théâtre; son lot est de réussir; c'est à lui d'en faire tous les frais".⁵⁹ Framery prétend, lui aussi, que "la musique n'influe en rien sur le succès d'un ouvrage lyrique; mille exemples pourraient prouver qu'un poème intéressant soutient une musique médiocre, et que la plus excellente musique attachée à un poème sans valeur ne peut en empêcher la chute et est, au contraire, entraînée avec lui. On n'en citerait pas un où, par le secours de la musique seule, un poème entièrement dénué de mérite ait pu réussir".⁶⁰

Malgré les réserves que soulève cette opinion tranchante, il n'en est pas moins vrai que les événements la justifient en grande partie: les opéras-bouffons italiens, rappelés en France par le directeur de Vismes, sont toujours sévèrement jugés par la critique à cause de la pauvreté des livrets, bien qu'on en admire presque toujours la musique. "Jamais on n'a mis de plus riche broderie sur un plus mauvais canevas, observe le *Mercur* à propos de "*Le Due Contese*",⁶¹ "*Il Vago disprezzato*",⁶² "*La Buona figliola maritata*"⁶³ ne sont pas mieux traités: on leur reproche "une intrigue sans vraisemblance, un dialogue sans esprit et de la bouffonnerie sans gaité, un manque total de convenances théâtrales, de l'extravagance et de la bassesse". N'avait-on pas affirmé d'ailleurs, à propos de l'*Alceste* de Gluck "qu'en général, du moins en France, il n'y a point de succès lyrique qui ne soit justifié par

⁵⁸ G. de Chabanon: *Lettre sur la musique*. (*Mercur de France*, janvier 1773, p. 175.) Voir aussi La Harpe: *Cours de littérature*: art. Quinault: "Quinault, dit Boileau dans ses *Réflexions critiques*, avait un talent tout particulier pour faire des vers bons à être mis en chant. C'était leur faiblesse même qui les rendait d'autant plus propres pour le musicien, auquel ils doivent leur principale gloire". "La première moitié de cette phrase, ajoute La Harpe, est encore généralement vraie: le temps a démontré combien la seconde est fausse".

⁵⁹ *Mercur de France*, janvier 1785, p. 239.

⁶⁰ Réponse de M. Framery à M. le Marquis de Chastellux. (*Mercur de France*, mai 1785, p. 183.)

⁶¹ *Mercur de France*, juillet 1778, p. 186.

⁶² *Ibid.*: mai 1779, p. 58.

⁶³ *Ibid.*: mai 1779, p. 293.

les paroles du poème autant que par les sons dont on les revêt”.⁶⁴

Même attitude au moment de la reprise de *Céphale et Procris* de Marmontel-Grétry en 1777: “le poème a fait tout le mal”.⁶⁵ Et c’est ce qui a permis à Laborde, musicien de profession pourtant, d’écrire “qu’un opéra peut plutôt se passer de musique parfaite que de paroles intéressantes”.⁶⁶

Aussi estime-t-on parfois les livrets en eux-mêmes, abstraction faite de la musique. Certains déclarent que les poèmes d’*Iphigénie*, d’*Orphée*, d’*Alceste*, auraient autant et peut-être beaucoup plus de succès avec la simple déclamation sans musique.⁶⁷ Plus nombreux sont ceux qui préfèrent l’opéra à la tragédie à cause du renforcement de l’effet théâtral par la musique: “Il n’y a aucun des partisans du nouvel Orphée de Bohême, écrit Meister, qui ne préfère les *Iphigénie* de M. le bailli du Roulet et de M. Guillard à celles de Racine et de Guimond de la Touche.”⁶⁸ Les librettistes se laissent d’ailleurs facilement persuader de cette supériorité: ils n’hésitent pas à proclamer que “de tous les ouvrages dramatiques le plus difficile à composer est un bon opéra”,⁶⁹ les difficultés sont multiples: choix et “coupe” du sujet, dialogue, rythme qu’on doit adapter aux sentiments, ballets qu’on doit amener avec vraisemblance, sont autant d’écueils sur lesquels un écrivain médiocre échouera. “Plus je réfléchis, écrit Chabanon, plus je me persuade qu’un tel ouvrage demande tous les talents et toute l’attention d’un homme de génie”.⁷⁰ Fontenelle, dans son *Discours de réception à l’Académie Française*, avait exprimé à peu près la même opinion,⁷¹ et Voltaire qui, lui aussi, avait quelque expérience de l’opéra, avouait que son génie n’était point fait pour le genre lyrique, et il ajoutait: “non que je méprise ce genre d’ouvrage . . . mais c’est un talent qui, je crois, me manque complètement”.⁷²

De tels propos, s’ils ne suffisent pas à prouver l’excellence d’un genre, en montrent du moins la vitalité et les promesses. Est-ce le sentiment de ces difficultés inhérentes aux livrets qui vaut aux

⁶⁴ *Journal de politique et de littérature*: 10 mai 1776, p. 75.

⁶⁵ *Journal des théâtres*: 5 juin 1777, p. 273.

⁶⁶ Laborde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, t. I, p. 394.

⁶⁷ *Mercure de France*, juillet 1777, p. 171.

⁶⁸ *Correspondance*: juin 1780, XII, p. 402.

⁶⁹ Du Roulet: *Lettres sur les drames opéras*, 1774, p. 1.

⁷⁰ G. de Chabanon. *De la musique considérée en elle-même . . .*, 1785, p. 285.

⁷¹ *Œuvres*, III, p. 352.

⁷² *Lettre à M. Berger*, 1733. Beuchot, XXXIII, p. 390.

librettistes des encouragements officiels à partir de 1784? Il est certain qu'on leur témoigne un intérêt tout particulier. Un arrêt du Conseil du 3 Janvier 1784 prescrit la création de trois prix d'encouragement destinés aux auteurs lyriques: une médaille d'une valeur de 1.500 livres, une autre d'une valeur de 500 livres étaient accordées aux deux meilleurs livrets de tragédie lyrique. Une autre médaille d'une valeur de 600 livres était attribuée à l'auteur du meilleur opéra-ballet, pastorale ou comédie-lyrique.⁷³ A supposer que l'institution de ce concours annuel ait eu pour but de remédier à la pénurie ou à la médiocrité des livrets, ce fait n'en atteste pas moins un intérêt officiel qui ne se manifestait ainsi pour aucun autre genre.

L'importance du livret dans l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles ne peut donc faire aucun doute: la continuité de la conception lulliste en témoigne; pendant plus d'un siècle on conçoit la musique comme la servante de la poésie, suivant en cela les traces du grand Florentin. Forte, parce qu'elle est conforme aux tendances intellectuelles de l'époque, cette conception se maintient malgré les progrès du goût pour la musique pure, et le génie de Rameau lui-même ne parvient pas à l'atténuer. Il est vrai qu'elle a comme partisans la plupart des autres compositeurs du XVIII^e siècle: Gluck, Grétry, Rousseau, Laborde, et des théoriciens comme Chabanon ou Lacépède dont les connaissances musicales sont reconnues. On ne peut donc pas accuser de parti-pris ou d'incompétence ceux qui assignent ainsi la première place au livret.

Avec Gluck, et à partir de lui, l'intérêt pour le livret va croissant. Pour que sa "révolution" s'accomplisse, il faut avant tout réformer le livret, source de l'inspiration musicale. C'est donc surtout à partir de 1774 que le livret d'opéra se transforme.

Il reste encore le genre le plus souple et le plus indépendant. C'est dans sa souplesse même que réside son intérêt pour nous; les tendances diverses dont la fin du XVIII^e siècle est si confusément riche s'y retrouvent. Aucun genre, à cette époque, n'offre une telle diversité: à la fois tragédie, drame bourgeois, comédie, il garde aussi parfois le charme désuet des opéras de Quinault.

⁷³ *Journal de Paris*: 28 janvier 1784. Le Comité d'examineurs était composé de Thomas, Guillard, Arnaud, Delille, Suard, Chamfort et Lemierre. (*J. de P.*, 17 février 1784.)

II

LE LIVRET D'OPÉRA ANCIEN STYLE

Analogies et différences entre le livret ancien style et la tragédie parlée. Éléments distinctifs du livret d'opéra. L'opéra et l'épopée; l'opéra et la littérature romanesque du XVII^e siècle.

LORSQUE l'abbé Batteux, en 1746, distingue deux sortes de tragédies, "l'une héroïque qu'on appelle simplement tragédie, l'autre merveilleuse qu'on a nommé spectacle lyrique ou opéra",¹ il se range implicitement à l'opinion courante depuis Lulli: l'opéra est une tragédie-lyrique. C'est le titre que donnent à la plupart de leurs ouvrages Quinault et Lulli. Ils se conforment en cela à l'idéal de l'humanisme du XVI^e siècle qui s'efforçait de ressusciter la tragédie antique par l'union de la poésie, de la musique et de la danse, et que reprend au XVII^e siècle La Méharicque dans sa *Poétique*.² Ce titre, adopté par maints théoriciens après Lulli,³ subsistera jusqu'au XIX^e siècle.

Terme cependant assez vague, quand on l'applique à l'opéra ancien style: parler, comme Batteux, d'une tragédie "merveilleuse" c'est aller à l'encontre de l'idéal des grands classiques français, créateurs du genre. Nul doute que l'abbé Batteux, classique lui-même, n'interprète à sa manière ce mot "tragédie": il ne s'agit pas du genre étroitement défini par la doctrine classique, mais bien du théâtre sérieux en général, qu'il subdivise ainsi en deux genres distincts. N'était-ce pas aussi la pensée de Quinault et de Lulli lorsqu'ils donnaient à leurs opéras le titre de tragédies? Jusqu'à Hardy, le terme tragédie est assez indéterminé, et le reste pendant une grande partie du XVII^e siècle. Il s'applique alors à des productions romanesques, sans aucune unité. Après Hardy même et jusqu'au *Cid*, le mot désigne, dans la plupart des cas, des pièces irrégulières dont l'intérêt réside dans le spectacle et dans le décor. Du reste, le premier chef d'œuvre du théâtre classique était une tragi-comédie: le *Cid* n'a porté le titre de tragédie qu'à partir de 1648. Enfin, plus tard, Quinault écrivit, avant ses

¹ Batteux: *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*. Paris, 1747.

² Cf. E. Gros: *op. cit.*, p. 522.

³ Entre autres, le P. Ménestrier: *Des ballets anciens et modernes*, 1682 et Terrasson: *Dissertation sur l'Iliade*, 1715.

opéras, des tragédies qui n'en ont guère que le nom et qui empruntent à la tragi-comédie le romanesque de l'action, les déguisements et autres ressorts artificiels, et à la pastorale la psychologie fade de l'amour.⁴ De là, une extrême confusion de termes. Celui de tragédie-lyrique, donné aux opéras, n'a donc que la valeur d'un terme général et semble signifier seulement, théâtre sérieux mis en musique. D'ailleurs, s'il n'en était pas ainsi, comment aurait-on pu, en pleine période classique, usurper cette désignation au profit d'un genre dont l'irrégularité ne faisait de doute pour personne et qui s'attirait par là même de sévères critiques. Or, à aucun moment, on ne s'attaque à cette appellation qui aurait dû choquer surtout le législateur de Parnasse, s'il l'avait prise dans son sens le plus étroit. Par la suite, on admet, une fois pour toutes, ce titre d'autant plus facilement que le genre a plus de vogue. Et pourtant le XVIIIème siècle jusqu'à Gluck se plaît, généralement, à dégager les différences et non les ressemblances entre l'opéra et la tragédie classique. Ne nous y trompons donc pas: le livret d'opéra depuis Lulli jusqu'à Gluck n'a que bien peu de rapport avec la vraie tragédie classique de Corneille et de Racine.

On maintient d'abord, il est vrai, la division en cinq actes,⁵ mais précédés d'un prologue qui est invariablement l'éloge du roi.⁶ Avec Rameau, cette analogie disparaît; ses tragédies lyriques gardent bien leurs cinq actes, mais les ballets-héroïques sont tous en trois actes. Dans les opéras proprement dits, on admet de plus en plus, avant 1774, cette nouvelle coupe, adoptée depuis longtemps en Italie dans les tragédies de Métastase, en particulier; *Ernelinde* (1767), *Adèle de Ponthieu* (1772) sont des tragédies lyriques en 3 actes.

D'autre part, dit-on, l'opéra a la grandeur et la dignité de la tragédie classique. Encore faut-il, pour arriver à cette conclusion, réduire le terme opéra à son sens le plus étroit, c'est-à-dire exclure les ballets, les pastorales, les ballets-bouffons, les opéras-ballets qui occupent pendant au moins un siècle une place imposante sur la scène lyrique française. Certes la tragédie lyrique proprement dite représente, comme la tragédie régulière, "une action considérable de quelque grand personnage et qui doit inspirer la terreur et la

⁴ G. Lanson: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris, 1927.

⁵ Sauf dans la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* de Quinault (1672) et dans celle d'*Acis et Galathée* (1677) de Campistron, toutes deux en 3 actes.

⁶ Voir sur le prologue le chapitre de M. Gros, *op. cit.*, pp. 521-540.

pitié".⁷ Dieux, demi-dieux et rois, protagonistes à l'opéra, assurent à ce théâtre une grandeur certaine. Les multiples dangers qu'ils courent, les péripéties de l'action peuvent exciter en nous la terreur et la pitié. Certaines situations rappellent celles de Corneille et de Racine: c'est Alceste, reine de Thessalie, qui donne sa vie pour sauver son mari en danger de mort;⁸ c'est, par ailleurs, l'amour violent d'Armide pour Renaud.⁹ L'élément mythologique ou merveilleux une fois accepté, Alceste ou Armide sont tout aussi dignes de notre pitié que Chimène et Hermione. Et pourtant, nous n'accordons pas aux héroïnes de Quinault le même intérêt qu'à celles de Corneille et de Racine; c'est que des scènes d'un comique parfois bouffon, tout à fait inutiles à l'action, viennent gâter des situations vraiment tragiques. Les scènes entre Céphise et Straton, dans *Alceste* (I, 4), entre Cléone et Arcas, dans *Thésée* (I, 5), apportent, certes, de la variété au spectacle, mais nuisent à la grandeur et à la dignité des livrets. Il est juste de remarquer cependant que, dans cette direction, l'opéra n'a pas attendu l'époque de Gluck pour faire des progrès sensibles. Celui de Quinault s'est assagi vers la fin,¹⁰ et les tragédies lyriques de Rameau sont dépourvues d'éléments comiques.

Si les analogies entre le livret d'opéra et la tragédie régulière sont parfois lointaines, les différences, elles, sont très nettes; elles ont leur origine dans le merveilleux, qui caractérise tout l'opéra avant Gluck. Tantôt le merveilleux est mythologique: descentes ou vol de divinités dans leurs chars, descentes aux Enfers; tantôt il est féérique: enchantements, baguette magique; tantôt, enfin, il est allégorique. Quinault s'est entendu à mettre en œuvre toutes ces formes: c'est Apollon qui, au dernier acte d'*Alceste*, "descend dans un palais éclatant au milieu des Muses et des Jeux qu'il amène pour prendre part à la joie d'Admète et d'Alceste et pour célébrer le triomphe d'Alcide";¹¹ c'est Médée qui, d'un coup de sa baguette magique, transforme le palais d'Égée en un "désert épouvantable rempli de monstres furieux";¹² c'est la Renommée qui chante avec les neuf Muses et les Arts Libéraux les bienfaits de la paix.¹³ Les successeurs de Quinault ne changent en rien la formule. Dans l'opéra de *Jephthé* (1732), l'abbé Pellegrin, fait appel,

⁷ Lebrun: *Réponse à une épître satirique contre l'opéra*. Œuvres, 1712.

⁸ Quinault: *Alceste*, 1674.

⁹ Quinault: *Armide*, 1686.

¹⁰ Cf. E. Gros: *op. cit.*, p. 698.

¹¹ *Alceste*: V, 5.

¹² *Thésée*: III, 3.

¹³ *Isis*: prologue, sc. 3.

il est vrai, par exception, au merveilleux biblique, mais dans le prologue, Polymnie y voisine avec Vénus, la Vérité et Apollon. Les librettistes de Rameau respectent aussi la tradition: ils font descendre Thésée aux Enfers d'où il n'échappe que grâce à la protection de Neptune;¹⁴ Dardanus, grâce à la baguette du magicien Ismenor, prend les traits d'Ismenor lui-même;¹⁵ les prologues mettent en scènes les mêmes allégories.¹⁶ On les retrouve aussi dans les opéras-ballets.

Que le merveilleux soit l'essence de l'opéra, cela ne se discute pas au XVIII^e siècle. Charles Perrault prétend que "rien n'est trop fabuleux dans l'opéra"; que des "contes de vieilles comme celui de *Psyché*, en forment les plus beaux sujets et donnent plus de plaisir que les intrigues les mieux conduites et les plus régulières".¹⁷ La Bruyère, dans le paragraphe bien connu des *Ouvrages de l'esprit*, en faisant l'éloge de la "machine", fait implicitement celui du merveilleux.¹⁸ Boileau lui-même ne conçoit rien de mieux dans son Prologue destiné à la *Chute de Phaëton*,¹⁹ que d'imaginer une dispute entre la Poésie et la Musique, "prêtes à se séparer, lorsque la déesse des accords, je veux dire l'Harmonie, descendait du ciel avec tous ses charmes et ses agréments et les réconciliaient". Le législateur du Parnasse ne met donc pas en question la valeur esthétique du merveilleux à l'opéra puisqu'il use lui-même de l'Allégorie, et non sans satisfaction.

Au XVIII^e siècle, le merveilleux survit intact pendant plus de cinquante ans. Même lorsque les philosophes l'attaqueront,²⁰ les partisans de la tradition resteront nombreux: pour eux le merveilleux ne constitue pas seulement le charme presque exclusif de l'opéra, et dont la suppression exposerait le théâtre au "danger de subir un vide fort ennuyeux",²¹ mais encore il se concilie avec la raison: il faut toujours prendre, disent-ils, des sujets dans la mythologie ou dans la féerie parce que "c'est un merveilleux que la raison ne fronde point, et une théologie qu'elle adopte pour l'instant où l'on assiste à la représentation de l'opéra".²² Ils préten-

¹⁴ Pellegrin: *Hyppolite et Aricie*, 1732. Acte II.

¹⁵ La Bruyère: *Dardanus*, 1739. Acte II.

¹⁶ *Ibid.*: prologue.

¹⁷ Perrault: *Œuvres*, III, pp. 283, 284.

¹⁸ La Bruyère: *Caractères. Des ouvrages de l'esprit*.

¹⁹ Boileau: *Œuvres. Fragments d'un prologue d'opéra*. Racine avait entrepris d'en écrire le livret.

²⁰ Voir plus loin, Chap. III.

²¹ Lebrun: *Théâtre lyrique*, 1712, p. 13.

²² Marmontel: *Éléments de littérature*: art. *Opéra* (III, 316).

dent, en outre, que la musique est en parfait accord avec le merveilleux: "elle fait le charme du merveilleux, écrit Suard, et le merveilleux fait la vraisemblance de la musique: on est dans un monde nouveau".²³ Nougaret, aussi, proclame la nécessité du merveilleux puisque la musique est une partie essentielle des opéras.²⁴ Il ajoute que le merveilleux n'exclut pas la vraisemblance parce qu'il est attendu. L'accord ne se fait pas toujours sur la nature du merveilleux; on discute les mérites respectifs du merveilleux mythologique et du merveilleux féérique. Palissot condamne ce dernier: "il ne faut pas confondre le merveilleux mythologique avec un conte de Barbe-Bleue";²⁵ c'est aussi au nom de la dignité de l'opéra que Nougaret "préfère la mythologie aux sujets qui font intervenir des magiciens; les événements de la fable ont quelque chose de grand, de noble; ils partent d'une cause tout à fait relevée; ils sont plus dignes de la majesté du drame lyrique".²⁶

L'usage du merveilleux entraîne une première conséquence, l'adoption obligatoire de sujets fabuleux. Alors que la tragédie emprunte ses sujets le plus souvent à l'histoire qui en assure la vraisemblance, l'opéra prend les siens, soit dans la mythologie gréco-latine, soit dans les "fables" plus récentes tirées des épopées du Tasse et de l'Arioste. Les librettistes de Rameau ajoutent à ces sources les légendes orientales.²⁷

Bannir de l'opéra les sujets historiques, s'en tenir à des sujets légendaires sera la préoccupation quasi unanime avant Gluck. L'histoire n'ouvre à l'opéra "qu'un champ stérile. L'imagination du poète est bornée lorsqu'il puise chez elle le sujet d'un opéra sérieux". Le héros véritable que l'auteur met alors en scène "ne peut éprouver que des revers connus ou naturels. Il serait ridicule qu'Alexandre ou César se trouvassent tantôt sur la terre tantôt dans les cieux". La mythologie permet donc au poète "de créer de nouvelles merveilles".²⁸ Elle admet, en outre, la danse et les intermèdes, impossibles, prétend Louis Racine, dans un sujet historique.²⁹ Car l'opéra est, il faut bien le dire, dans l'opinion générale, un amusement de "spectateur oisif et il ne comporte

²³ Suard: *Lettre à M. le B. . . d'H. . .*, dans la *Vie littéraire*, 1769.

²⁴ Nougaret: *op. cit.*, II, 214.

²⁵ Palissot: *Petites lettres sur de grands philosophes*, 1757, 2ème lettre, p. 63.

²⁶ Nougaret: *op. cit.*, p. 215.

²⁷ C'est le cas de Cahusac dans *Zoroastre* (1749).

²⁸ Nougaret: *op. cit.*, p. 214.

²⁹ Louis Racine: *Traité de la poésie*, 1752, III, p. 313.

ni la noblesse de la tragédie ni le but moral de la comédie”.³⁰ Il faut donc en bannir les sujets de la tragédie. “Qu’on nous laisse nos dieux, nos démons et nos fées, nos magiciens et toute la famille de l’Olympe et du Ténare”,³¹ telle est la demande générale avant 1750 environ.

Dieux, démons et magiciens sont l’occasion d’une mise en scène très compliquée et des divertissements les plus brillants. Car l’opéra est un spectacle, en même temps qu’un poème et qu’une partition, et c’est par là encore que le livret d’opéra est en complète opposition avec la tragédie: les bienséances classiques interdisent toute espèce de représentation extérieure de l’action: celle-ci doit être soutenue seulement “par la violence des passions ou la beauté des sentiments”.³² Les événements matériels se déroulent dans les coulisses et l’on se contente d’en faire le récit tout à loisir. L’ancien opéra, au contraire, selon Brunetière, extériorise le drame.³³ L’opéra d’*Hyppolite et Aricie*, de Pellegrin et de Rameau, illustre cette formule d’une façon frappante: le sujet est celui de la *Phèdre* de Racine. Mais le grand classique se garde bien de représenter sur la scène l’horrible mort d’Hyppolite; il suffit que le récit de Thérémène en donne les détails. Dans l’opéra de Pellegrin, l’incident du monstre marin envoyé par Neptune pour punir Hyppolite, est une superbe occasion de spectacle: le spectateur assiste au combat du jeune héros contre le “monstre horrible qui vomit des flammes et de la vapeur”.³⁴ Quinault avait déjà fait combattre Persée contre un monstre en tous points semblable, produit de la vengeance divine. “Tout doit être en action”, dit Grimm dans son essai sur le *Poème lyrique*, et ce principe peut aller très loin, jusqu’à la personification de sentiments abstraits: c’est ainsi qu’Armide fait appel à la Haine qui accourt suivie de Furies, de “la Cruauté et de la Vengeance, de la Rage etc. . .” et qui “s’empresse à briser et à brûler les armes dont l’Amour se sert”. L’Opéra exploite largement l’avantage que lui donne l’emploi du merveilleux païen, use et abuse des descentes et des envols des Dieux.

Cette extériorisation n’est pas toujours chose facile: elle nécessite des machines fort compliquées, objet des railleries de La Fontaine

³⁰ Lebrun: *op. cit.*, p. 12.

³¹ Jourdan: *Le Correcteur des Bouffons à l’écolier de Prague*, 1753.

³² Racine: *Première préface de Britannicus*.

³³ Brunetière: *Manuel de littérature française*, p. 219.

³⁴ Pellegrin: *Hyppolite et Aricie*, acte IV.

au XVII^e siècle,³⁵ et des philosophes, ennemis du merveilleux, au XVIII^e siècle. Il s'agit de faire descendre les Dieux de l'Olympe dans un char entouré de nuages; puis de les faire remonter, leur intervention terminée; il faut faire combattre Persée volant, représenter le mont Etna vomissant des flammes, imiter le tonnerre, la pluie; substituer à un palais "des déserts épouvantables". On y réussit tant bien que mal³⁶ et si le public se plaint de voir les cordes et même les machinistes, il n'en reste pas moins que l'opéra est pour la masse un plaisir des yeux. Il l'est aussi par le décor fixe, toujours splendide, et d'autant plus original qu'il représente souvent des séjours imaginaires. De grands artistes y travaillent: Bérain, au temps de Quinault;³⁷ Servandoni, Boucher au XVIII^e siècle.³⁸

A la splendeur du spectacle contribuent en outre le chœur et les divertissements. "Le chœur est une des plus magnifiques beautés de l'opéra", déclare Lecerf de la Viéville; la danse, autre extériorisation du drame, exprime par la pantomime les sentiments exprimés par les paroles, ou, plus souvent encore, fait diversion et devient "le repos de l'action".³⁹ Que l'on songe maintenant à la part insignifiante du spectacle dans la tragédie classique française, où toute l'action est psychologique et verbale, et aussi à la sobriété du décor, toujours uniforme et imprécis, de la vague antichambre d'un palais royal; on est alors frappé par les contrastes entre les deux genres.

Le rôle capital attribué au spectacle est une des causes de l'irrégularité de l'opéra: la simplicité et la nudité de la tragédie classique s'accommodent fort bien des règles des trois unités: celles-ci vont à l'encontre de l'ancien opéra: comment concilier, en effet, la nécessité d'avoir des divertissements et des danses avec l'unité d'action. Le terme de "divertissement" est en lui-même expressif. Même amené d'une façon logique, il détourne de l'action principale l'attention du spectateur. Le désir de varier le spectacle pour un "public d'oisifs" entraîne de graves infractions à l'unité d'action: les actions secondaires, les personnages épisodiques sont fréquents chez Quinault, surtout dans ses premières œuvres.⁴⁰ Chez le libret-

³⁵ Cf. *Épître à Nicert*.

³⁶ Cf. P. M. Masson: *op. cit.*, pp. 118-127.

³⁷ Voir le numéro spécial de la *Revue musicale* sur Lulli, 1^{er} janvier, 1925.

³⁸ Cf. P. M. Masson: *op. cit.*, pp. 118-124.

³⁹ Chabanon: *De la musique, considérée en elle même . . .*, 1784, pp. 284-288.

⁴⁰ Cf. E. Gros: *op. cit.*, Chap. IV, pp. 591-646.

tiste de Rameau la même recherche des occasions de spectacle entrave souvent l'unité d'action. Dans *Hyppolite et Aricie*, comme dans *Phèdre*, c'est l'absence de Thésée qui cause tout le mal. Qu'était-il advenu de Thésée que l'on croyait mort? Racine l'explique en deux vers:

Moi-même, il (le tyran de l'Épire) m'enferma dans des
cavernes sombres
Lieux profonds et voisins de l'empire des ombres.⁴¹

L'empire des ombres! Occasion inespérée de mise en scène dont Pellegrin ne manque pas de tirer parti: il consacre tout le deuxième acte d'*Hyppolite et Aricie* au séjour de Thésée aux Enfers, d'où celui-ci n'échappe que grâce à la protection de son père Neptune:⁴² c'est une action nouvelle que les sinistres prédictions des Parques⁴³ relie bien légèrement à l'action principale. . . . Mais il fallait offrir au parterre un spectacle varié.

Quant aux unités de lieu et de temps, pour les mêmes raisons, elles ne peuvent être respectées sur la scène de l'opéra. "Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste* l'unité d'action, de lieu et de temps que de vouloir introduire des danses et des démons dans *Cinna* et *Rodogune*",⁴⁴ car "la moindre sujétion est incompatible avec le merveilleux".⁴⁵ C'est une opinion assez généralement acceptée au début du XVIII^e siècle que le genre ne subsiste que par son irrégularité,⁴⁶ le changement et la variété étant l'essence même de l'opéra: "On aime à voir Io⁴⁷ parcourir en un moment des pays fort éloignés les uns des autres . . . on est charmé de voir Alcide, en si peu de temps, poursuivre le ravisseur d'Alceste, assiéger et prendre une ville, et descendre aux Enfers pour délivrer la princesse de Thessalie. De crainte que la vue d'un bocage ne vous lasse, on vous fait passer dans un palais magnifique, de ce palais on vous mène sur le rivage de la mer; de ce rivage vous êtes conduits à un temple superbe". . . .⁴⁸ L'unité de lieu serait un défaut dans un opéra: "elle ôterait aux spectateurs le plaisir de la surprise; elle rendrait l'action trop monotone et trop froide, elle ferait disparaître enfin ces décorations superbes qui sont souvent le principal mérite des drames chantants. Mais il faut que la scène

⁴¹ *Phèdre*, III, 5.

⁴² Acte II, sc. 4.

⁴³ Acte II, sc. 5.

⁴⁴ Voltaire: Préface d'*Œdipe*, 1730. Édition Beuchot, II, p. 52.

⁴⁵ Lebrun: *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶ Maillet-Duclairon: *Essai sur la connaissance du Théâtre français*, 1751, II, 23.

⁴⁷ Nymphe, personnage d'*Isis*.

⁴⁸ Maillet-Duclairon: *op. cit.*, II, p. 12.

ne change qu'au commencement de chaque acte".⁴⁹ L'unité de temps, écrit encore Nougaret, n'est guère propre à l'opéra sérieux : on s'en passera donc, "pourvu qu'aucun mot, qu'aucun signe n'avertisse les spectateurs que les vingt-quatre heures sont expirées".⁵⁰ Le poète lyrique, malgré ses égards pour l'unité d'action malmène donc sans scrupule celles de temps et de lieu, il "les sacrifie aux charmes de la variété et du merveilleux".⁵¹

Irrégulier, l'opéra l'est encore dans sa structure interne. Alors que la tragédie classique s'attache à exposer, ou à faire naître en nous des sentiments beaux et nobles, l'opéra n'a jamais de telles préoccupations morales, et les attaques de Boileau dans la Satire X sont quelque peu justifiées ; elles se retrouvent, du reste, dans la critique du XVIII^e siècle : "le plus grand mal de ces spectacles, dit Voltaire, c'est qu'il n'y est presque pas permis d'y rendre la vertu respectable et d'y mettre de la noblesse. Ils sont consacrés aux misérables redites de maximes voluptueuses que l'on n'oserait débiter ailleurs".⁵² C'est qu'en effet l'amour est le seul ressort de l'action dans les opéras comme dans les tragédies de Quinault, et le demeure pendant la plus grande partie du XVIII^e siècle. On ne peut s'en passer : Pellegrin dans *Jephthé*, sujet pourtant biblique, "n'ose pas bannir tout à fait l'amour profane d'un théâtre qui semblait n'être fait que pour cette passion frivole".⁵³ Et encore, cet amour à la Quinault est-il tout d'une pièce, tendre et fade. Cette atténuation d'un sentiment qui, dans les tragédies de Racine, est très nuancé et fait l'objet d'une analyse pénétrante, est un des principes de l'ancien opéra : "les fureurs des Médée et des Arca-banne ne sont guère propres à ce genre, déclare Rémond de St. Mard. Je ne connais de bon à l'opéra que les fous gracieux : ils excitent chez nous une pitié tendre, ils plongent dans une tristesse douce ; ils portent à l'âme je ne sais quoi de délicieux que n'y portent point les sujets terribles".⁵⁴ Cette sorte d'estompage général des passions a donc sa source dans le désir du spectateur de trouver à l'opéra un plaisir des sens.

D'autres nécessités l'expliquent aussi. La musique, dit-on, ne peut exprimer des sentiments nobles ou violents ; le musicien

⁴⁹ Nougaret : *op. cit.*, II, 223.

⁵⁰ *Ibid.*, II, 225.

⁵¹ Lacombe : *Le Spectacle des beaux-arts*, 1758, II^e partie, p. 144.

⁵² Voltaire : *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, art. *Opéra*, XXIII, p. 408.

⁵³ *Jephthé* : Préface, 1732.

⁵⁴ Rémond de St. Mard : *Réflexions sur l'opéra*, 1741.

réclame "des fleurettes, des amourettes, des ruisseaux, des charmes, des alarmes".⁵⁵ La musique n'est pas non plus susceptible de rendre les nuances de sentiments; tout ce qui est raisonnement lui est étranger: "on est donc réduit à supprimer dans l'opéra tous les détails qui ne sont pas intéressants par eux-mêmes, mais qui contribuent à rendre la pièce intéressante; on n'y porte que l'amour et encore cette passion n'a-t-elle jamais dans ces sortes d'ouvrages, la juste étendue qu'il faut pour toucher et pour faire tout son effet".⁵⁶ Et aussi, "la musique, allongeant les scènes, exclut, pour cette raison les détails trop approfondis, les sentiments trop analysés",⁵⁷ il suffit que le poète nous donne le mot essentiel, et nous le dispensons du reste. Par suite, les caractères sont indiqués d'une façon assez sommaire: "la tragédie lyrique, dit M. Gros, met en scène des états d'âme successifs plutôt que des caractères".⁵⁸

Cette atténuation générale se manifeste aussi dans les dénouements qui invariablement sont heureux. Là encore la différence entre la tragédie et l'opéra s'accuse nettement. Quels que soient les malheurs qui, au cours de cinq actes, accablent héros et héroïnes, l'intervention divine les en sauve miraculeusement: Alceste revient à la vie, grâce aux efforts d'Alcide et à la bonne volonté de Pluton; Hyppolite est sauvé par Diane d'une mort qui devait être certaine. Nous retrouvons là le souci continu de sacrifier au plaisir du spectateur toute vraisemblance, d'éviter au spectateur une impression trop pénible. Même dans les rares livrets où aucune divinité n'intervient au dénouement, la fin est heureuse: Dardanus échappe à la mort et pardonne à ses ennemis.⁵⁹

Le style, enfin, est lui aussi caractéristique de cet affadissement. A la noblesse des sentiments correspondent la langueur et la fluidité du style de Quinault, qui jusqu'à Gluck, reste le librettiste modèle. Ce style convient bien à la musique et c'est pourquoi on l'aime. "Plus la poésie est douce, molle, faible même, pourvu qu'elle ne soit point lâche, mieux elle se prête à la musique".⁶⁰ Tel est le principe de tout bon librettiste—"Le style des drames lyriques, écrit Nougaret, doit être d'une douceur extrême; qu'il soit coulant, sonore, mélodieux et que rien ne l'arrête dans sa marche tranquille: en un mot qu'on soit nourri de la lecture des

⁵⁵ Voltaire: *Connaissance . . . etc.*, p. 410.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 408.

⁵⁷ La Dixmerie: *Lettres sur l'état présent des spectacles*, 1765, pp. 49-50.

⁵⁸ E. Gros: *op. cit.*, p. 652.

⁵⁹ La Bruère: *Dardanus*, 1739.

⁶⁰ Batteux: *Principes de littérature*, 1753, III, p. 25.

ouvrages de Quinault et qu'on s'efforce d'imiter la manière élégante, simple et sublime dont ils sont écrits. Je sais qu'il y a des gens qui prétendent que le style des opéras peut être poétique, c'est-à-dire mâle, nerveux et plein de force comme celui que l'on admire dans la tragédie du grand Corneille; mais ils sont dans l'erreur. Quel parti la musique tirerait-elle du sublime"?⁶¹

L'opéra est donc, par sa nature, à l'opposé de la tragédie régulière. Son grand succès au XVII^e et au XVIII^e siècles est très certainement le résultat d'une réaction contre l'austérité de la tragédie classique. Le public trouve à l'opéra tout ce que la tragédie lui refuse; un spectacle dont la splendeur parle à l'imagination, une romanesque invraisemblance qui fait appel à toute la fantaisie d'un peuple déjà nourri de littérature romanesque. Pourquoi s'étonner alors avec La Fontaine que l'opéra "ait tout l'or de l'abbé, du brave, du commis", et que "l'officier et le marchand y mènent tout leur gain le dimanche"?⁶² L'héroïsme cornélien est devenu un anachronisme au temps de Quinault, et Racine avait déjà donné quelques tragédies où l'amour, un amour parfois bien tendre lui aussi, est le ressort tragique. L'opéra a le grand avantage de combiner sur la scène des genres littéraires complètement différents: l'épopée, le roman, la tragi-comédie, la pastorale, tous genres fantaisistes échappant plus ou moins, à l'emprise de la discipline classique.

On se plaît au XVIII^e siècle à comparer l'opéra au poème épique: suivant la formule bien connue de l'abbé Batteux, l'opéra c'est le divin de l'épopée mis en spectacle, formule que l'Encyclopédie s'approprie sans scrupule en 1765. Marmontel, dans ses *Éléments de littérature*, fait un intéressant parallèle entre la tragédie, l'épopée et l'opéra: "Supposez, écrit-il, qu'on ait vu sur le théâtre une reine de Phœnicie, qui, par ses grâces et sa beauté, eût attendri, intéressé pour elle les chefs les plus vaillants de l'armée de Godefroy; en eût attiré quelques-uns dans la cour, y eût donné asile au fier Renaud dans sa disgrâce, l'eût aimé, eût tout fait pour lui, et l'eût vu s'arracher aux plaisirs de la gloire; voilà le sujet d'*Armide* en tragédie.

Le poète épique s'en empare et au lieu d'une reine tout naturellement belle, sensible, intéressante, il en fait une enchantresse; dès lors, dans une action simple tout devient magique et surnaturel. Dans *Armide*, le don de plaire est un prestige; dans *Renaud*, l'amour

⁶¹ Nougaret: *op. cit.*, II, p. 263.

⁶² La Fontaine: *Épître à M. de Niert*.

est un enchantement: les plaisirs qui les environnent, les lieux mêmes qu'ils habitent, ce qu'on y voit, ce qu'on y entend, la volupté qu'on y respire, tout n'est qu'illusion et c'est le plus charmant des songes. Telle est *Armide* embellie des mains de la muse héroïque. La muse du théâtre la réclame et la reproduit sur la scène avec toute la pompe du merveilleux. Elle demande pour varier et pour embellir ce brillant spectacle les mêmes licences que la muse épique s'est données, et appelant à son secours la musique, la danse, la peinture, elle nous fait voir par une magie nouvelle les prodiges que sa rivale ne nous a fait qu'imaginer. Telle est *Armide* sur le théâtre lyrique".⁶³

L'opéra ne serait donc qu'une épopée mise en action, et lorsque Grimm dans son *Poème lyrique* prend à partie Marmontel, ce n'est pas pour nier la justesse de ce rapprochement, mais pour discuter la légitimité de l'emploi du merveilleux sur la scène lyrique. Voltaire de son côté, compare l'opéra à l'*Orlando furioso*,⁶⁴ d'autant plus justifié en cela, que le *Roland* de Quinault a sa source dans le poème de l'Arioste. C'est, en effet, à ces épopées fantaisistes et parfois burlesques que s'apparente l'opéra ancien style.

On pourrait aussi justement le rapprocher du roman de la première moitié du XVII^e siècle, qu'il soit pastoral, comme l'*Astrée*, ou héroïque, comme *le Grand Cyrus* et *Clélie*. On y retrouve parfois le décor champêtre, les bergers polis et galants de l'*Astrée*,⁶⁵ la même fantaisie dans le mélange de réalité et de merveilleux: amour de Silvandre et de Diane, apparition de nymphes parmi les bergers et bergères. Ne croirait-on pas lire les indications scéniques d'un opéra, dans ce passage où D'Urfé décrit minutieusement ces "trois belles nymphes dont les cheveux épars allaient ondulant sur leurs épaules, couverts d'une guirlande de diverses perles. . . . Chacune d'elles avait au côté le carquois rempli de flèches et portait en la main un arc d'ivoire; le bas de leur robe par le devant était retroussé sur la hanche, qui laissait paraître leurs brodequins dorés jusques à mi-jambe".⁶⁶ Bérain, soixante ans plus tard, n'avait plus qu'à réaliser, dans ses mises en scène d'opéra, cette vision à la fois si précise et si fantaisiste de d'Urfé.

Il est facile de reconnaître aussi dans les si nombreux divertisse-

⁶³ Marmontel: *Eléments de littérature*, art. *Opéra*.

⁶⁴ Voltaire: *Commentaire sur Corneille*, 1762, *Remarques sur Médée*, XXXI, 182.

⁶⁵ *Roland*, de Quinault, est typique à cet égard.

⁶⁶ *L'Astrée*, 1^{re} partie, livre I.

ments des opéras, le souvenir des fêtes et des danses non moins nombreuses dans le *Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry: dans un décor indécis mais luxueux, s'accumulent "des tentes magnifiques pour garantir les dames du soleil". On vogue "vers le magnifique pavillon qui est bâti à l'endroit où le Tigre se jette dans le lac". On conduit les dames "dans une grande et magnifique chambre".⁶⁷ Cette continuelle magnificence est celle de l'opéra depuis Quinault.

C'est aussi par la complication de l'intrigue romanesque que l'opéra ancien style rappelle le roman: cinq gros volumes racontent les extraordinaires aventures de Céladon pour rentrer en grâce auprès de la bergère Astrée; dix volumes racontent les merveilleux exploits du Grand Cyrus mêlés à ceux de tant d'autres héros, car il ne faut guère compter au milieu de tant de péripéties sur une action unique.

Enfin la psychologie de l'opéra est celle de l'*Astrée* ou du *Grand Cyrus*: certes, les cinq ou dix volumes permettent une analyse beaucoup plus détaillée et plus fine que le cinq actes d'un opéra, mais on traite, comme dans l'opéra, d'un sentiment dominant, l'amour; comme dans l'opéra, c'est un amour tendre, galant, monotone et fade. Atys et Roland sont des "héros de romans" et ne le cèdent en rien à Céladon.

La littérature dramatique du début du XVII^e siècle est un ancêtre de l'opéra encore plus authentique que l'épopée et le roman. L'opéra possède avec la pastorale dramatique, la tragédie à machines et la tragi-comédie des traits frappants de ressemblance. La pastorale dramatique présente la même structure que l'opéra: elle met en scène des sentiments tendres dans un décor champêtre de fantaisie. Elle multiplie comme lui les événements et les péripéties. En outre, "monotone et languissante, écrit M. Marsan, elle prête à merveille à l'expression musicale".⁶⁸ Aussi, le premier des opéras français *Pomone*, de Perrin, n'était-il qu'une pastorale en musique.

En ce qui concerne le spectacle, l'opéra trouvait dans la tragédie à machines des procédés de mise en scène qu'il n'avait qu'à copier. La tragédie à machines n'est, en effet, qu'un spectacle et nullement une "tragédie". Dans ce cas encore, le titre tragédie n'est qu'un terme général. Aucun sentiment vrai, aucun caractère n'apparaissent au milieu de ce chaos de péripéties merveilleuses, imaginées

⁶⁷ Mlle de Scudéry: *Le Grand Cyrus*, livre I, x.

⁶⁸ J. Marsan: *La Pastorale dramatique*, pp. 426-431.

uniquement pour la mise en scène. Il suffit de lire "*La Descente d'Orphée aux Enfers*" de Chapoton,⁶⁹ ou "*la Toison d'or*" du grand Corneille, pour se rendre compte de l'absurdité de l'intrigue et de son extrême complication. En revanche, les Dieux y sont présents dans toute leur splendeur; le Soleil lui-même intervient;⁷⁰ Médée transforme d'un coup de baguette un palais en un lieu d'horreur;⁷¹ le ciel s'ouvre et fait voir le palais de Vénus;⁷² Médée, à cheval sur un dragon volant, combat les Argonautes ailés;⁷³ bref, une mise en scène constamment étourdissante. Quinault fait plus simple et mieux. Le rapprochement entre l'opéra et la tragédie à machines permet de concevoir l'œuvre de Quinault sous un angle différent et plus juste que lorsqu'on la compare à la tragédie régulière: on a trop tendance à ne voir dans l'opéra qu'une sorte de déformation de la tragédie: il est bien plutôt la continuation d'un genre déjà existant, simplifié au point de vue de la mise en scène, et amélioré au point de vue psychologique.

Avec la tragi-comédie, les points de contact de l'opéra sont plus nombreux. La définition même du genre peut s'appliquer à l'opéra: aussi bien que la tragi-comédie, l'opéra est "une action tragique à dénouement heureux".⁷⁴ D'autre part, qu'elle soit de Hardy, de Scudéry ou de Du Ryer, la tragi-comédie est, comme l'opéra, un genre irrégulier, empruntant des sujets romanesques et jamais historiques, mettant en scène des événements extraordinaires et des aventures d'amour. Certains sujets du théâtre de Hardy, *Alceste*, *l'Enlèvement de Proserpine*, se retrouvent dans Quinault. Celui-ci, dans *Alceste*, s'est évidemment inspiré de la pièce de Hardy;⁷⁵ et la simplification y est aussi très claire: il supprime l'action distincte qui occupait tout le premier acte de Hardy,⁷⁶ et aussi les plaintes un peu trop ridicules d'Alceste au cinquième acte, lorsque, rendue à son mari, elle déplore la trop grande froideur de celui-ci. Mais Quinault garde à peu près intact le reste de l'action,

⁶⁹ 1640: repris en 1648 sous le titre de *La Grande Journée des machines, ou le mariage d'Orphée et d'Eurydice*. Comme si l'intrigue de la première version n'était pas assez compliquée, l'auteur ajoutait dans une dernière scène la descente de Bacchus et de Pan, maudissant les Bacchantes qui viennent de massacrer Orphée.

⁷⁰ Chapoton: *Descente d'Orphée*, Acte II.

⁷¹ Corneille: *La Toison d'or*, Acte III. ⁷² *Ibid.*, Acte IV. ⁷³ *Ibid.*, Acte V.

⁷⁴ G. Larson: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Champion, 1927, p. 47.

⁷⁵ Rigal: *Alexandre Hardy*, 1889, p. 404.

⁷⁶ Junon, qui hait Hercule, lui ordonne de descendre aux Enfers et d'enchaîner Cerbère.

et même ce ton qui, parfois, a "quelque chose de familier et d'ironique".⁷⁷

Le livret d'opéra de Lulli à Gluck, n'a donc que bien peu en commun avec la tragédie régulière. En revanche, ses rapports avec la littérature romanesque en général ne font aucun doute. Ce n'est pas un genre nouveau qui naît avec Quinault et qui se continue pendant les deux premiers tiers du XVIII^e siècle, c'est un genre qui se transforme et s'affine. On se plaît à le présenter comme un élément perturbateur;⁷⁸ il nous apparaît plutôt comme une sorte de gardien d'une tradition romanesque que le classicisme tendait à supprimer. Son succès suffirait, en tout cas, à le justifier. Ce succès, il le doit au fait qu'il donne libre cours à la fantaisie de l'auteur et à celle des spectateurs. C'est ce que comprennent fort bien au XVIII^e siècle les partisans de l'ancien opéra. "L'opéra doit surprendre, amuser, promener d'illusions en illusions".⁷⁹ "Pour se faire une idée de la nature du plaisir que produit ce genre de spectacle, il faut se permettre quelques considérations sur le théâtre en général et d'abord secouer le préjugé presque universel où l'on est que les représentations théâtrales doivent être une imitation exacte des actions ordinaires de la vie. . . . Le plaisir qu'on trouve au spectacle ne consiste pas dans la peinture fidèle des actions humaines mais dans l'exagération de ce qui peut arriver et de ce qui arrive effectivement quelquefois. Cette imitation exagérée peut seule procurer du plaisir".⁸⁰ Cette conception toute moderne de l'art dramatique justifie l'opéra, et attribue à ce genre de spectacle tout ce qui fait son originalité et sa force.

⁷⁷ Rigal: *op. cit.*, p. 427.

⁷⁸ Cf. F. Brunetière: *Les Époques du théâtre français*, 1892. R. Doumic: *Études sur la littérature française*, 1^{ère} série, 1896, pp. 104-129.

⁷⁹ Laborde: *Essai sur la musique*, 1780.

⁸⁰ Suard: *Variétés littéraires*, 1768, tome II, *Réflexions de M. l'abbé Orsei sur les drames en musique*, pp. 292, 293.

III

PREMIÈRES RÉFORMES

Critiques de l'opéra à partir de 1750. Grimm et Diderot, et la théorie de l'imitation de la tragédie. Influence de l'Italie: Algarotti et Métastase. Mises en œuvre nouvelles: Ernelinde (1767), Adèle de Ponthieu (1772), Sabinus (1773).

LA formule de l'opéra se maintient à peu près intacte au XVIII^e siècle jusqu'en 1750 environ. A partir de cette date, une nouvelle conception du livret commence à s'affirmer. Les partisans de la tradition restent encore assez nombreux, mais, sentant eux-mêmes la nécessité d'une réforme, ils abandonnent certains points de l'ancienne esthétique qu'ils jugent désuets: La Dixmerie, admirateur de Quinault, réclame plus de mouvement et de variété;¹ pour Nougaret, si le merveilleux est nécessaire à l'opéra, le genre n'en devrait pas moins être astreint à un minimum de régularité.² L'opéra, qui n'a encore que cent ans d'existence, tend à évoluer comme tous les genres jeunes. Tel qu'il est en 1750, il commence pour l'époque à devenir quelque peu périmé. On s'étonne qu'un genre, "susceptible de tant de perfection", n'ait fait aucun progrès depuis Quinault;³ on constate que les successeurs de Quinault, faute de génie, ont pris tous ses défauts, "qu'ils en ont fait même des espèces de règles que l'habitude et la paresse semblent avoir consacrées".⁴ En dépit de l'affluence toujours très grande du public, l'opéra ne provoque plus les mêmes sensations qu'au temps de Louis XIV; "danses, machines, décorations, on s'est accoutumé insensiblement à la vue de tant de prodiges".⁵ Bachaumont, pourtant partisan de la musique française, déclare que *Persée*, de Quinault, "est tombé en vétusté" et qu'il "assomme Madame la Dauphine".⁶ Saint-Preux avait à l'opéra la même réaction que Marie-Antoinette, puisqu'il "y baillait et y souffrait à périr".⁷

¹ La Dixmerie: *Lettres sur l'état présent des spectacles*, 1765, 3^eme lettre, p. 55.

² Nougaret: *op. cit.*, p. 211.

³ Venard de la Jonchère: *Essai sur l'opéra. Théâtre lyrique*, 1772, t. I, p. 1.

⁴ Mably: *Lettres à Mme la Marquise de P*** sur l'opéra*, 1741.

⁵ Bachaumont: *Mémoires secrets*, t. V, 25 Fév. 1770.

⁶ *Ibid.*: V, 18 mai, 1770.

⁷ J. J. Rousseau: *La Nouvelle Héloïse*, 1760, lettre xxiii, St. Preux à Mme. d'Orbe.

On s'y ennuie et aussi l'on s'en moque. L'opéra devient une source inépuisable de plaisanteries pour les auteurs d'opéras-comiques qui le parodient et en font des gorges chaudes.⁸ Des pamphlets naissent: l'auteur anonyme des *Conseils d'un vieil auteur à un jeune*⁹ présente d'une façon plaisamment ironique les défauts et les ridicules de l'opéra: "Vous sentez-vous né pour les grandes choses? Allez enfanter des merveilles sur le théâtre de l'opéra. Quelle gloire de régner sur la nature entière! Vous soulevez ou calmez les flots à votre gré Bâissez-vous un palais? Il est aussitôt élevé que conçu. Quelle magie! Quelle adresse! Vous l'emportez sur l'Alcine de l'Arioste! . . . Il est inutile de vous inquiéter de la justesse: on ne juge point à l'opéra. . . . Mais je demande de l'esprit pour vos personnages; qu'ils en pétillent; les Dieux parleront le langage des bergers et les bergers celui des dieux. . . . Vous êtes maître absolu; vos personnages paraîtront et disparaîtront selon votre fantaisie; vos fêtes n'auront pas de rapport avec l'action; il y aurait de la monotonie . . ." On est sans cesse choqué par "le mélange de grandeur et de petitesse, de beauté et de fadeur, d'entendre tant de choses insipides et puériles qu'on dirait qu'elles n'y sont placées que pour amuser des enfants ou pour étonner une populace frivole".¹⁰ Aussi songe-t-on de plus en plus à réformer le livret, "à mettre l'opéra sur un autre pied pour ne plus mériter les mépris qu'ont pour lui toutes les nations de l'Europe".¹¹ C'est sous la double influence des philosophes et des Italiens que va se produire la réaction contre l'ancien opéra.

Les philosophes, imbus de raison, ne peuvent accepter une esthétique qui abandonne tout à la fantaisie et à l'imagination. Aussi est-ce contre l'emploi du merveilleux à l'opéra qu'ils protestent tout d'abord. Alors que Marmontel, d'un côté, démontre la légitimité du merveilleux, sa nécessité pour la mise en scène et la variété du spectacle, ses rapports avec la musique,¹² Grimm prétend que "le merveilleux est si plat et si ridicule qu'il n'y a pas de quoi

⁸ Voir entre autres: Pannard, *Le Départ de l'opéra-comique*, 1753; Favart: *La Parodie du Parnasse*, 1759.

⁹ Le sous-titre en est: *l'Art de parvenir dans la République des Lettres*. Londres (Paris) 1758, pp. 30-33.

¹⁰ de Sulzer: *Théorie des Beaux-Arts*, 1772 (Extrait traduit dans le *Mercure de France*, février, 1776, pp. 96-110).

¹¹ Voltaire: *Connaissances des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, art. *Opéra*, 1749, XXIII, p. 411.

¹² Marmontel: *Éléments de littérature*, art. *Opéra*.

amuser les enfants".¹³ Son essai sur le *Poème lyrique* est consacré presque uniquement à cette condamnation du merveilleux au nom du bon sens, de l'imitation de la nature et de la vérité des acteurs.¹⁴

Diderot et Rousseau abondent dans le même sens; le merveilleux, légitime dans l'épopée, où il ne parle qu'à l'imagination et non aux yeux, est inadmissible à l'opéra;¹⁵ il est dans le tragique, ce que le burlesque est dans la comédie, hors de la nature; "il y a la même absurdité dans Castor élevé au rang des dieux que dans le Bourgeois-Gentilhomme fait Mamamouchi".¹⁶

D'autres, par esprit de contradiction, ou peut-être de conciliation, s'appliquent à montrer qu'en somme la question du merveilleux est secondaire. Dans beaucoup de poèmes lyriques le merveilleux n'est qu'un accessoire; "la belle reconnaissance d'Iphigénie et d'Oreste,¹⁷ les scènes touchantes de Sangaride et d'Atys, de Renaud et d'Armide"¹⁸ sont à proprement parler des scènes de tragédies dont on pourrait entièrement éliminer le merveilleux. Pour certains, la question du merveilleux paraît assez indifférente: Chastellux, dans *l'Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, prétend mettre fin à ces querelles. Il se refuse à "embrasser aucune opinion" à cet égard: d'autres points lui paraissent d'un plus grand intérêt, tels que le choix des sujets et la recherche de situations pathétiques.¹⁹ D'autres enfin cherchent des compromis et demandent qu'on oppose des dieux à des dieux et non à des humains et qu'on n'abuse jamais de l'intervention divine.²⁰ Ces compromis où cette indifférence marquent bien, semble-t-il, la fin de la querelle du merveilleux avant Gluck. Elle reprendra à partir de 1774 et n'aboutira du reste à aucune solution bien précise. Mais elle aura pour résultat de laisser aux librettistes une liberté à peu près complète envers ce qui constituait jusqu'alors la seule règle vraiment fixe de l'opéra français.

Le merveilleux une fois sacrifié, la structure habituelle de l'opéra

¹³ Grimm: *Correspondance*, mai 1756, t. III, p. 227.

¹⁴ Voir pour les détails de la querelle du merveilleux à l'époque de Rameau, P. M. Masson: *op. cit.*, pp. 90-93. Outre le *Poème lyrique*, cf. Grimm: *Le Petit Prophète de Boehmishbroda*, et la *Correspondance* du 15 juin 1753.

¹⁵ J. J. Rousseau: *La Nouvelle Héloïse*: Lettre xxiii.

¹⁶ Diderot: *Troisième Entretien sur le Fils naturel*, 1757, VII, p. 136.

¹⁷ *Iphigénie en Tauride*, opéra de Duché, 1704.

¹⁸ Palissot: *Petites lettres sur de grands philosophes*, 1757, 2ème lettre, p. 621.

¹⁹ Chastellux: *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, 1765, pp. 85-86.

²⁰ Venard de la Jonchère, *op. cit.*, t. I, pp. 56-60.

s'écroule forcément. Du même coup, on réclame l'abolition des sujets mythologiques, source presque unique du merveilleux. Diderot, dont la grande préoccupation dans l'opéra comme dans le drame est la recherche du vrai, condamne sur la scène lyrique "les sujets hors de la nature, et les principaux personnages qui sont imaginaires".²¹ Où trouver des sujets vrais sinon dans l'histoire, source intarissable?²² Si celle-ci n'offre pas à l'opéra le secours du merveilleux, elle lui fournit du moins des sujets qu'il est plus facile de rendre intéressants parce qu'ils sont plus naturels. Ils ont en outre l'avantage du pittoresque en donnant des occasions de divertissements "qui valent bien ceux dont les nymphes et les démons font les frais".²³ L'opéra, privé de la mythologie, ne perd donc rien en spectacle: l'histoire nationale, celle de la chevalerie offrent au librettiste des aventures "galantes et guerrières" susceptibles de magnificence et de divertissements.²⁴

Encore faut-il que ceux-ci soient étroitement liés au sujet: leur invraisemblance et leur inopportunité sont sévèrement critiquées par les philosophes: la bizarrerie du spectacle à l'Opéra avait, dès 1730, excité la verve caustique de Voltaire qui faisait remarquer le ridicule qu'il y a à "chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et à danser autour d'un tombeau".²⁵ J. J. Rousseau, dans la *Nouvelle Héloïse*,²⁶ admet bien que les ballets sont la partie la plus théâtrale de l'opéra, mais ils sont généralement en dehors du sujet. Grimm aussi trouve absurde un spectacle où tout le bonheur et tout le malheur des personnages se réduit à voir danser autour d'eux.²⁷ On se plaint sans cesse du trop grand nombre des divertissements.²⁸

Les chœurs non plus ne sont pas ce qu'ils devraient être: "le tendre Quinault a cherché les siens dans un genre insipide et faux". Les chœurs devraient exécuter "de grands tableaux et de grands mouvements avec la vérité qu'ils exigent".²⁹

A l'invraisemblance des divertissements et des chœurs s'ajoutent l'incohérence et l'excès du spectacle: trop de combats, d'orages, de naufrages, de fantômes et de bêtes féroces.³⁰ On réclame plus

²¹ Diderot: *Troisième Entretien*, VII, p. 157.

²² Venard de la Jonchère: *op. cit.*, p. 18.

²³ Venard de la Jonchère: *op. cit.*, p. 19.

²⁵ Voltaire: Préface d'*Œdipe*, II, p. 52.

²⁷ Grimm: *Du poème lyrique*, p. 396.

²⁸ Letexier de Forge: *Idées sur l'opéra*, 1764, p. 15.

²⁹ Grimm: *op. cit.*, p. 391.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Lettre XXIII.*

³⁰ De Sulzer: *op. cit.*

de sobriété et plus d'unité. Car c'est bien un autre souci des philosophes que d'exiger à l'opéra l'adoption des règles classiques de la tragédie. Vingt ans auparavant, Voltaire avait fait remarquer que les meilleurs opéras étaient ceux où les règles étaient "le moins violées".³¹ Mably en 1741 réclamait nettement pour l'opéra l'obéissance aux unités de temps et de lieu: il n'aimait point disoit-il, "voyager de Yolcos à Scyros;³² dès que le poète chargera une pièce dont la représentation ne doit durer que trois heures, de plus d'évènements qu'il s'en peut raisonnablement passer dans quatre ou cinq jours, tous ces évènements me paraîtront pressés et raccourcis. Ils n'ont plus leur juste proportion".³³ Tel est aussi le sentiment de Diderot: si l'opéra est pour lui un genre choquant c'est que "sa conduite n'observe ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action".³⁴ Un an après lui, Lacombe affirme que dans l'opéra comme dans la tragédie "le poète a les mêmes règles à pratiquer pour la conduite et le fonds du poème":³⁵ il en excepte cependant l'unité de lieu; le changement de lieu est plus conforme à la vraisemblance; en s'en affranchissant le librettiste peut présenter les situations les plus opposées.³⁶

On est beaucoup plus strict pour l'unité d'action: Grimm l'exige: "Quoique tout doive être en action, ce n'est pas une suite d'actions cousues l'une après l'autre que le compositeur demande à son poète. L'unité d'action n'est nulle part plus indispensable que dans ce drame . . . en un mot le poème lyrique doit être une suite de situations intéressantes tirées du fond du sujet et terminées par une catastrophe mémorable".³⁷ L'*Alceste* de Quinault le choque au plus haut point par la quantité de scènes épisodiques détestables, et par la longueur de l'action: il compare l'action d'*Alceste* à celle des mystères du Moyen-âge où l'on représente "au premier acte la naissance de Jésus et au dernier son crucifiement, en remplissant l'intervalle de tous les autres évènements de sa vie". Il n'y a pas de raison, ajoute Grimm, de partager un livret en cinq actes plutôt que d'en faire cent.³⁸

L'action ainsi unifiée et simplifiée doit être plus rapide. Les

³¹ Voltaire: Préface d'*Œdipe*, 1730, II, p. 52.

³² Allusion à l'*Alceste* de Quinault.

³³ Mably: *Lettre à Mme la Marquise de P****, 1741, pp. 21-24.

³⁴ Lacombe. *Spectacle des Beaux-Arts*, 1758, p. 144.

³⁵ *Ibid.*, p. 144.

³⁶ *Ibid.*, p. 156.

³⁷ Grimm: *Du poème lyrique*, p. 374.

³⁸ *Ibid.*: *Correspondance*, 15 janvier, 1758.

discours longs et oisifs y sont déplacés,³⁹ l'action doit se hâter vers son dénouement en se développant de ses propres forces sans embarras et sans intermittence.⁴⁰ On exige pour cela des caractères fortement dessinés, vrais et naturels.⁴¹

C'est aussi au nom du naturel et de la vérité que les philosophes proscrivent de l'opéra les sentiments fades et voilés et surtout l'amour qui y règne en maître. Longtemps avant eux, Riccoboni s'était élevé contre cette tradition au nom de la morale.⁴² C'est d'un point de vue esthétique que les philosophes condamnent l'amour à la Quinault, parce qu'il est doux et faible. Sur ce point c'est encore Diderot qui donne le branle. L'opéra ne peut être bon que si l'on s'y propose l'imitation de la nature "et de la nature la plus forte".⁴³ Ce sont donc des sentiments, non plus tendres et atténués comme dans Quinault, mais au contraire violents et portés à leur paroxysme, qui conviennent à l'opéra. Qu'on y représente par exemple cette scène de l'*Iphigénie* de Racine (V, 4) où Clytemnestre, impuissante à sauver sa fille crie son désespoir :

... ô mère infortunée!
De festons odieux ma fille couronnée
Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés.
Calchas va dans son sang . . . Barbares arrêtez!
C'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre.
J'entends gronder la foudre et sens trembler la terre. .
Un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups.

C'est la violence même du désespoir de Clytemnestre qui plaît à Diderot : il ne connaît pas de vers plus lyriques, ni de situation plus propre à l'imitation musicale ; et, comme si la scène n'était pas encore assez émouvante à son goût, il suggère sa propre interprétation que voici : "Barbares, barbares, arrêtez, arrêtez ! . . . c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre . . . c'est le sang . . . c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre. . . . Ce dieu vous

³⁹ Grimm : *Du poème lyrique*, p. 374.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 374.

⁴¹ *Ibid.*, p. 374. Venard de la Jonchère : *op. cit.*, p. 42.

⁴² Riccoboni : *Traité de la réformation des théâtres*, 1743. "Je suis surpris qu'il n'arrive pas au théâtre moderne ce qui arriva à celui d'Athènes où les spectateurs, ennuyés d'entendre depuis longtemps des chansons dyonisiennes, crièrent tous unanimement "Plus de Bacchus ! Plus de Bacchus !" et que notre parterre ne se mette pas à crier "Plus d'amour ! plus d'amour !" Cité par F. Ecorcheville : *De Lulli à Rameau*, p. 65,

⁴³ Diderot : *Troisième entretien*, p. 156.

voit, vous entend, vous menace, barbares . . . arrêtez! . . . J'entends gronder la foudre. . . . Je sens trembler la terre . . . arrêtez, barbares! . . . Mais rien ne l'arrête. . . . Ah! ma fille! . . . ah! mère infortunée! Je la vois . . . je vois couler son sang . . . elle meurt . . . ah barbares! . . . ô ciel!"

"Quelle variété de sentiments et d'images",⁴⁴ s'extasie le fougueux Diderot, qui, lancé, refait dans le même goût une autre scène d'*Iphigénie*.

A sa suite, Grimm, Chastellux, Saint-Lambert, veulent débarasser l'opéra d'une galanterie "que la musique ne rendra jamais".⁴⁵ Autrefois, les partisans de Quinault affirmaient que seuls les sentiments atténués permettaient l'expression musicale; les philosophes prétendent maintenant le contraire: "la musique ne sait que faire de l'esprit; il lui faut des images et des passions".⁴⁶ Elle préfère "le terrible, le touchant".⁴⁷ Il lui faut de grands effets, dit Grimm.⁴⁸ "Quand abandonnerons-nous, écrit Chastellux, cette mauvaise habitude de rapetisser les sentiments et les caractères pour leur donner, dit-on, une forme lyrique".⁴⁹ L'opéra manque de sentiments vrais: la douleur d'Oriane dans *Amadis*, "n'est ni vive, ni vague, ni rapide; on n'y trouve nul égarément, nulle réticence".⁵⁰ Il ne faut mettre en musique que des sujets vraiment tragiques: "je voudrais, dit Saint-Lambert, qu'on représentât les acteurs dans les situations les plus vives; qu'ils fussent presque toujours dans l'excès de la passion et qu'on ne leur fit dire que les choses les plus fortes et les plus touchantes".⁵¹

Bien entendu, cette nouvelle conception doit affecter le style. Il ne sera plus coulant et mélodieux comme le veulent les partisans du vieil opéra; les philosophes prescrivent une poésie forte, faite, disent-ils, pour la musique.⁵² D'après la tirade de Clytemnestre telle que la conçoit Diderot, nous pouvons nous rendre compte de l'idéal de ce dernier en ce qui concerne le style des livrets: à la douleur échevelée de la mère, doivent correspondre des phrases hachées, incohérentes, coupées d'innombrables points de suspension qui, dans l'opéra comme dans le drame, "serviront de

⁴⁴ Diderot: *Troisième Entretien*, pp. 162-165.

⁴⁵ Saint-Lambert: *Lettre à M. le B. . . d'H. . . sur l'opéra*, 1769, dans *Variétés littéraires* de Suard, t. 4, p. 8.

⁴⁶ Chastellux: *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, 1765, p. 88.

⁴⁷ Saint-Lambert: *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ Grimm: *Du poème lyrique*, p. 374.

⁴⁹ Chastellux: *op. cit.*, p. 93.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁵¹ Saint-Lambert: *op. cit.*, p. 3.

⁵² *Ibid.*, p. 12.

thermomètre".⁵³ Diderot applique à l'opéra les principes exposés dans le *Second Entretien*:⁵⁴ un personnage animé de quelque grande passion ne s'exprime pas en longues tirades, mais par "des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents". Plus les moments sont passionnés, plus le poète lyrique doit être avare de paroles: "Rien ne serait moins susceptible de chant que toute cette sublime et harmonieuse éloquence par laquelle la Clytemnestre de Racine cherche à soustraire sa fille au couteau fatal; le poète lyrique en plaçant la mère dans une situation pareille, ne pourra lui faire dire que quatre vers:

Rends-moi mon fils.
Ah! mon cœur se fend!
Je ne suis plus mère, ô ciel,
Je n'ai plus de fils.⁵⁵

Ce n'est plus la frénésie de Diderot, mais le principe reste le même: de fortes émotions se manifestent en peu de mots: cela est dans la nature, disait Diderot.

C'est non seulement au nom de la vraisemblance, mais aussi, remarquons-le, au nom de la musique que l'expression doit être sobre. Chastellux prétend aussi "que la musique réclame peu de paroles et d'idées, que plus les paroles seront simples, plus la musique qui exprime l'émotion sera belle".⁵⁶ "Le style lyrique doit être énergique et facile et doit avoir la grâce, mais il abhorre l'élégance étudiée".⁵⁷ Nous voilà bien loin de Quinault qui s'appliquait à donner au musicien des pensées recherchées en des vers doux.

En somme, supprimer le merveilleux, choisir des sujets dans l'histoire, diminuer le spectacle, lutter contre l'irrégularité du genre, exiger des situations vraiment tragiques, et un style plus nerveux, correspondant à des sentiments et des caractères plus décidés, c'était vouloir composer de véritable tragédies en musique. A peine fait-on quelques réserves sur les unités: sur celle de lieu en particulier, car l'opéra reste tout de même un spectacle; sur le style, car il faut songer aux exigences de la musique en évitant les longues tirades. L'intention, du reste, est très claire chez la plupart

⁵³ Cubières: *Le Dramomane*, I, 7, Cité par F. Gaiffe: *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, 1910, p. 516.

⁵⁴ Diderot: VII, p. 105, 106.

⁵⁶ Chastellux: *op. cit.*, pp. 36-37.

⁵⁵ Grimm: *Du poème lyrique*, p. 375.

⁵⁷ Grimm: *Du poème lyrique*, p. 375.

de nos théoriciens. Diderot parmi les réformes qu'il voudrait voir réaliser comprend "la tragédie réelle à introduire sur le théâtre lyrique".⁵⁸ Paradoxe, certes, de la part du théoricien du drame bourgeois; mais surtout réaction contre les invraisemblances de l'ancien opéra. Ne nous explique-t-il pas, d'ailleurs, que la tragédie domestique ne peut convenir à la scène lyrique puisqu'elle "semble exclure la versification".⁵⁹

Lacombe, après avoir montré que l'on doit observer dans un opéra les règles essentielles au poème dramatique conclut "qu'il est en effet très possible au poète et au musicien de mettre sur la scène des tragédies et de les traiter avec la même sévérité que celles qui sont au Théâtre Français",⁶⁰ c'est-à-dire qu'il faut exiger des sujets "vraisemblables et intéressants".⁶¹

Nougaret même, pourtant partisan de Quinault, est persuadé que "l'opéra sérieux est une vraie tragédie qui doit être composée avec tous les soins de l'art: exposition claire et précise, liaison nécessaire entre les scènes et les actes, et comme tout autre genre dramatique, il doit s'efforcer d'exciter les passions, la douleur, la joie et la surprise".⁶²

L'influence des philosophes et plus particulièrement des Encyclopédistes est donc incontestable dans ce mouvement de rénovation de l'opéra aux environs de 1750: Diderot s'affirme chef d'école pour l'opéra comme pour le drame: Grimm se rencontre sur bien des points avec son ami et les théoriciens moins connus ne font guère que répéter ou développer les mêmes points de vue.

L'exemple de l'Italie avait sans doute inspiré les philosophes: ils étaient pour la plupart italianisants, admirateurs de la musique et de la langue italiennes, ils avaient pris parti contre la musique française dans la querelle des Bouffons et ils avaient dans le comte Francesco Algarotti un précurseur immédiat dont ils n'étaient pas sans connaître le *Saggio sopra l'opera in musica*. Ce dilettante italien s'intéressait à tous les sujets, aussi bien à la physique de Newton, qu'il avait arrangée à l'usage des dames, qu'à la musique, l'architecture et la peinture. Il était devenu, pendant ses nombreux séjours en France, l'ami de Voltaire, et il avait fréquenté les milieux savants où il avait rencontré Fontenelle et Maupertuis.

⁵⁸ Diderot: *Troisième Entretien*, p. 161.

⁵⁹ Diderot: *Troisième Entretien*, p. 162.

⁶⁰ Lacombe: *Spectacle des Beaux-Arts*, 1758, p. 153.

⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

⁶² Nougaret: *op. cit.*, pp. 210-212.

Son manifeste sur l'opéra, publié en Italie en 1755, avait été traduit en français dès 1757 dans le *Mercur*⁶³ et par Chastellux en 1773, sous le titre d'*Essai sur l'opéra*, un an après le reste de ses œuvres.⁶⁴ Grimm et Voltaire le mentionnent à l'occasion de la mort de l'auteur survenue en 1764.⁶⁵

Algarotti a contre l'opéra italien à peu près les mêmes griefs que les philosophes contre l'opéra français. L'opéra qui, pour lui, est une des plus belles productions de l'esprit humain, devient "une composition languissante, invraisemblable, monstrueuse, grotesque".⁶⁶ D'abord parce que le choix des sujets est vicieux: un sujet mythologique a, certes, l'avantage d'offrir un spectacle grand et magnifique, des machines somptueuses, des danses variées.⁶⁷ Mais comment peut-on, à cause de cet avantage même, représenter des caractères et développer des passions? Tel devrait être pourtant le but de l'opéra qui n'est qu'une tragédie en musique, avec la seule différence que "les délibérations politiques, les maximes sentencieuses, les longs récits, les expositions, en un mot tout ce qui ne parle qu'à la raison devrait être banni rigoureusement".⁶⁸ D'autre part, les sujets historiques, bien que plus vraisemblables, ont l'inconvénient de supprimer tout spectacle, de ne pas se prêter à la variété; ils sont trop sévères, trop monotones.⁶⁹ Nous conseillerons donc à l'auteur, conclut Algarotti, "de choisir un évènement arrivé dans les temps et dans un pays fort éloignés du nôtre, qui soit susceptible de beaucoup de merveilleux, mais qui soit en même temps simple et bien connu du public".⁷⁰ L'action paraîtra ainsi moins invraisemblable, et l'auteur trouvera, grâce au merveilleux l'occasion de placer des ballets et des chœurs. La question du merveilleux mise à part, les philosophes expriment le même idéal; simplifier les sujets, chercher plus de vraisemblance et d'unité. Algarotti ne condamne, en somme, ni la mythologie ni l'histoire: il essaie surtout de ménager des occasions de spectacle dont l'opéra italien était alors dépourvu. Chastellux ou Venard de la Jonchère

⁶³ Juillet, 1757.

⁶⁴ Traduites par H. Merian en 1772.

⁶⁵ Grimm: *Correspondance*, Juillet, 1764. Voltaire: *Correspondance*, XXV, 27 juin, 1765, p. 195.

⁶⁶ Algarotti: *Essai sur l'opéra* (traduction Chastellux). Introduction, p. 5.

⁶⁷ Algarotti: *op. cit.*, p. 12.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁹ L. Riccoboni en 1740, dans ses *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, critiquait pour les mêmes raisons les sujets historiques sur la scène lyrique, p. 43.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

ont la même attitude envers l'opéra français: eux non plus ne se dégagent pas complètement de la tradition et cherchent un compromis, qui plus tard sera mis en pratique dans l'opéra gluckiste.

Les philosophes se retrouvent en complet accord avec l'Italien sur la question de la danse: Algarotti se plaint que la danse est étrangère à l'action, qu'elle est parfois extravagante.⁷¹ Il pousse le même souci de vraisemblance dans les décors et le costume.⁷²

L'exemple de l'Italie ne se bornait pas à la théorie; les Encyclopédistes avaient sous les yeux la production lyrique italienne d'Apostolo Zeno et de Métastase.

Apostolo Zeno avait été le premier en Italie à introduire sur la scène de l'opéra des pièces historiques, à donner aux livrets une noblesse et une régularité qu'ils n'avaient pas. Au début du XVIII^{ème} siècle, une réaction a lieu en Italie, analogue à celle qui se produit en France cinquante ans plus tard; on condamne le vieil opéra italien pour son invraisemblance. Zeno simplifie les actions romanesques de ses prédécesseurs, emprunte à Racine plusieurs sujets,⁷³ esquisse des caractères plus nobles et plus vrais, préparant ainsi la voie à Métastase.

Celui-ci adopte à peu près la même formule: lui aussi se tourne vers la tragédie française dont il reprend les sujets;⁷⁴ il s'en tient pour ses sources à l'histoire, à peu d'exceptions près. Mais il met dans ses intrigues un intérêt psychologique inconnu jusqu'à lui: comme dans la tragédie française, les personnages sont en proie à une lutte morale entre leur passion et leur devoir; l'allure est parfois cornélienne, comme dans cette *Clemenza di Tito* dont le sujet est celui de *Cinna*.

Non que les drames de Métastase soient à proprement parler des tragédies régulières: ce sont des pièces en trois actes, coupe qui va devenir celle de l'opéra français en général; les dénouements sont toujours heureux,⁷⁵ ce qui était et restera la règle dans l'opéra français. Les unités sont rarement respectées, les intrigues accessoires sont toujours nombreuses, l'unité de lieu n'est jamais stricte; il n'est guère que l'unité de temps qui soit observée. Nombreuses sont les caractéristiques qui permettent de rattacher l'œuvre de

⁷¹ Algarotti: *op. cit.*, p. 63.

⁷² *Ibid.*, p. 68.

⁷³ *Andromaque, Iphigénie, Mithridate.*

⁷⁴ *Didone abbandonata, Alessandro nell' Indie, La Clemenza di Tito, etc. . . .*

⁷⁵ Sauf dans *Didone abbandonata*.

Métastase au genre drame: nous reviendrons sur ce sujet dans un des chapitres suivants.⁷⁶

Ce qui importe avant tout, c'est l'opinion du XVIII^e siècle français sur Zeno et Métastase. Des deux, Métastase est le plus connu et le plus apprécié. Les traductions en sont une preuve; alors que Zeno est traduit partiellement par Bouchaud en 1758,⁷⁷ Métastase voit son *Achille dans l'île de Scyros* traduit par l'Abbé Desfontaines dès 1737, sa *Clémence de Titus*, en 1757 par un anonyme, son *Artaxerces* par Bursay en 1765. Bonnet de Chemilin avait entrepris une traduction complète en 1749;⁷⁸ enfin, entre 1751 et 1761, parut en 12 volumes la traduction, par Richelet, de 34 opéras de Métastase. L'introduction de Richelet est intéressante: elle nous apprend ce que l'on cherchait dans l'œuvre du dramaturge italien: il faut imiter Métastase dans le choix des sujets et éviter la fable et la féerie. "Notre musique sait exprimer toutes les passions. Tout est de son ressort: le grand, le tendre, le terrible, elle peut prendre toutes ces formes".⁷⁹ Il ne faut pas hésiter à présenter Titus et Thémistocle à l'opéra, c'est-à-dire y donner de véritables tragédies.

Pour le public français du XVIII^e siècle, en effet, les opéras de Métastase sont bien des tragédies. Voltaire les loue pour leur régularité et "pour cette poésie d'expression, cette élégance continue qui embellissent le naturel sans jamais le charger".⁸⁰ Il met l'auteur au même rang que Racine en France ou qu'Addison en Angleterre.⁸¹ Certaines scènes de la *Clémence de Titus* sont comparables "à ce que la Grèce a de plus beau, si elles ne sont pas supérieures"; elles le sont en bien des points au *Cinna* de Corneille;⁸² les ouvrages de Métastase sont de beaux monuments du siècle de Louis XIV.⁸³ Palissot engage nos auteurs lyriques à imiter Métastase "qui a enrichi la scène lyrique d'un grand nombre de vraies tragédies",⁸⁴ où l'on retrouve, ajoute Le Prévost d'Exmes, "la force d'Eschyle, la douceur de Sophocle et la majesté d'E-

⁷⁶ *L'opéra et le drame*.

⁷⁷ En deux volumes.

⁷⁸ Il n'en parut qu'un volume.

⁷⁹ Richelet: *Tragédies-opéras de l'abbé Métastase. Avertissement*, t. I, p. x, 1751.

⁸⁰ Voltaire: *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, t. IV, p. 490, 1748.

⁸¹ *Ibid.*, p. 492.

⁸² *Commentaire sur Corneille*, 1763, xxxi, p. 345.

⁸³ *Siècle de Louis XIV*, t. XIV, p. 564.

⁸⁴ Palissot: *Petites lettres*, 1757, p. 63.

ripide", et qui savent si bien "exciter à propos la pitié, la colère, le dédain".⁸⁵

Au reste, tout le monde admire dans Métastase "sa poésie noble et élevée",⁸⁶ faite pour intéresser et émouvoir, "son élégance et sa délicatesse, son sentiment du pathétique",⁸⁷ qui rendent la lecture de ses ouvrages "au nombre des plus délicieuses que l'on puisse faire".⁸⁸ Jean-Jacques Rousseau pousse l'admiration jusqu'au dithyrambe: "Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si tes tremblements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans les transports, prend le Métastase et travaille; son génie échauffera le tien; tu créeras à son exemple".⁸⁹

Ces éloges nous paraissent sans doute quelque peu exagérés, et s'atténueront par la suite, lorsqu' il s'agira d'imiter l'Italien; ils n'en sont pas moins un document précieux sur l'influence que le théâtre de Métastase a pu exercer sur la nouvelle conception de l'opéra: les philosophes trouvaient chez le poète italien une régularité, une sobriété relative et un pathétique vrai qui manquaient à l'opéra français. Cela semble paradoxal: nous sommes habitués à considérer l'italianisme comme une sorte d'élément perturbateur amenant la complexité et l'invraisemblance. La littérature romanesque de la première moitié du XVII^e siècle en est une preuve. Vers 1750, au contraire, il en est du livret comme de la musique que l'influence de l'Italie pousse vers la simplicité et le naturel.⁹⁰

Dans la pratique, la nouvelle conception du livret aboutit à une mise en œuvre nouvelle dans trois opéras; *Ernelinde* de Poinsinet, musique de Philidor,⁹¹ *Adèle de Ponthieu* par Razins de St. Marc, musique de La Borde⁹² et *Sabinus*, par M.G. de Chabanon, musique de Gossec.⁹³ Aucun de ces opéras ne reflète pleinement l'idéal des Encyclopédistes; chacun met à profit, cependant, quelque principe de leur enseignement; dans tous, on distingue un effort très net pour abandonner la formule de l'ancien opéra.

⁸⁵ Le Prévost d'Exmes: *Vies des écrivains étrangers, Éloge de Métastase*, 1784.

⁸⁶ Diderot: *Pantomime dramatique*, 1769, t. VIII, p. 459.

⁸⁷ Raynal: *Nouvelles littéraires* (dans *Correspondance* de Grimm, 1751, I, p. 392).

⁸⁸ *Ibid.*, II, p. 33.

⁸⁹ J. J. Rousseau: *Dictionnaire de musique*, art., *Génie*.

⁹⁰ Cf. P. M. Masson: *op. cit.*, p. 87.

⁹¹ Joué le 24 novembre 1767.

⁹² Joué le 1^{er} décembre 1772.

⁹³ Joué à Versailles le 4 décembre 1773, à l'A. R.M. le 2 février 1774.

Un bref résumé de ces livrets permet de se rendre compte des nouveautés qu'ils apportent.

Le sujet d'*Ernelinde* est tiré de l'histoire de Norvège du haut moyen-âge. La scène se passe à Nidrosie, l'ancienne Trondjem "sur la mer Baltique" (*sic*). Rodoald, roi de Norvège, est assiégé dans la ville par Ricimer et son allié Sandomir, prince de Dannemark. Ernelinde, fille de Rodoald, et Sandomir s'aiment. Ricimer et Sandomir s'emparent de Nidrosie, et, magnanimes, laissent Rodoald libre. Sandomir retrouve Ernelinde qui lui fait jurer de ne plus combattre contre son père.

Ricimer a, lui aussi, des vues sur Ernelinde. Les deux alliés, devenus rivaux, se menacent. Ricimer veut forcer Ernelinde à l'épouser: si elle refuse, Sandomir mourra. Il remettra Rodoald sur le trône si celui-ci lui donne sa fille. Rodoald refuse fièrement; il est jeté en prison ainsi que Sandomir qui s'était interposé. Sur les supplications d'Ernelinde, Ricimer consent à laisser la vie à l'un des deux prisonniers: que la jeune fille elle-même choisisse.

Après de tragiques hésitations, Ernelinde sauve son père. Sandomir, qui refuse de renoncer à Ernelinde va être envoyé au supplice; il est sur le point de se tuer d'un coup de poignard lorsque Rodoald accourt à la tête de ses Norvégiens. Un combat s'engage où Ricimer est vaincu et fait prisonnier. Rodoald pardonne à son ennemi; il abdique en faveur de Sandomir qui épouse Ernelinde.⁹⁴

Le sujet d'*Adèle de Ponthieu* a pour cadre l'histoire du moyen-âge français:

Adèle, fille du comte de Ponthieu, aime Raimond de Mayenne, mais son père veut lui faire épouser Alphonse, "chevalier étranger", haineux et jaloux. Cet Alphonse accuse Adèle de lui préférer un certain comte de Hainault. Adèle, outrée, le chasse. Raimond de Mayenne, veut venger l'honneur d'Adèle: il vient défier Alphonse: tous deux se battront en champ clos.

Mais Raimond n'est encore qu'écuyer: seul, un chevalier peut prétendre à devenir le champion d'Adèle. Le comte de Ponthieu, sur l'insistance du jeune homme, consent à l'armer chevalier.

Le combat a lieu: Alphonse est vaincu et meurt "en avouant son crime" (*sic*).

Sabinus est emprunté à l'histoire de la Gaule.

Les Gaulois sous les ordres de Sabinus se préparent à la révolte contre le consul romain Mucien. Sabinus s'unit à Éponine malgré l'interdiction de Mucien qui voudrait l'épouser.

⁹⁴ Le sujet d'*Ernelinde* était en partie emprunté à l'opéra italien intitulé *Ricimero*, de Mathieu Noris, représenté à Venise en 1684. Poinsinet dans l'*Avertissement* explique les transformations qu'il a dû faire subir au livret italien pour le rendre plus vraisemblable. *Ernelinde* fut repris sous le titre de *Sandomir* en 1769, et, remanié par Sedaine en 1777, il reparait en 5 actes sous son titre original.

Les époux se sont réfugiés dans la forêt sacrée des Druides. Mucien se présente à la tête de ses troupes; Sabinus et Éponine s'échappent, mais sont séparés.

Sabinus, "dans une solitude affreuse", est dévoré d'anxiété: on vient lui dire qu'Éponine est tombée aux mains de Mucien et qu'elle sera exécutée dans la nuit. Il veut voler à son secours; mais la foudre tombe à ses pieds: le Génie de la Gaule lui apparaît: Éponine vivra; Sabinus devra se cacher dans les tombeaux de ses aïeux. Le Génie de la Gaule fait voir à Sabinus les siècles de grandeur promis à son pays.

Éponine est prête à mourir: mais Mucien l'aime et ne peut se résoudre à la perdre: il lui fait croire que Sabinus a été pris; Éponine consent à tout pour sauver son mari. Soudain, tumulte formidable: sur "un nuage enflammé", une torche à la main, le Génie de la Gaule fait tomber une pluie de feu sur le palais. Éponine s'évanouit; revenant à elle, elle aperçoit près d'elle une urne funéraire; elle pense que Sabinus est mort et elle jure de la venger.

Elle descend dans les souterrains obscurs, où est caché Sabinus, pour rendre les derniers devoirs aux cendres de celui qu'elle croit mort. Mucien l'a suivi. Sabinus sort alors du tombeau, engage le combat et tue Mucien. Des cris annoncent la révolte victorieuse des Gaulois; la liberté vient de naître.⁹⁵

Voilà donc trois opéras tirés non plus de la fable mythologique, mais de l'histoire et de l'histoire nationale, en ce qui concerne du moins *Adèle de Ponthieu* et *Sabinus*. C'est suivre les traces de la tragédie; non pas celles de Corneille ou de Racine, mais celles de Voltaire dans sa tragédie nationale et chevaleresque,⁹⁶ celles de De Belloy dans sa tragédie patriotique.⁹⁷ Drames sombres et violents, contemporains de la période anglomane de 1760-1770, ou tragédies sanglantes à la Crébillon, cette production se rattache en tous cas à ce qui reste alors de la tragédie classique.

L'action est, dans les trois cas, d'une assez grande simplicité: trop simple, pour ainsi dire inexistante dans *Adèle de Ponthieu*, qui n'est, à ce point de vue, qu'un simple scénario. Dans *Ernelinde* et dans *Sabinus* l'action se poursuit sans intrigues accessoires, ni plus ni moins mélodramatique qu'une tragédie de Voltaire. L'unité de temps y est possible; quant à l'unité de lieu, si elle n'existe pas à proprement parler,⁹⁸ nous savons du moins que les philosophes

⁹⁵ *Sabinus* était à l'origine une tragédie intitulée *Éponine*, du même auteur, et qui "avait été ressuscitée et ajustée pour en faire un opéra", Bachaumont, VII, 23 février, 1774.

⁹⁶ *Zaïre*, 1732, *Tancrède*, 1760, *Adélaïde du Guesclin*, 1765.

⁹⁷ *Le Siège de Calais*, 1765. *Gaston et Bayard*, 1771.

⁹⁸ *Ernelinde*: Acte I: La citadelle de Nidrosie, Acte II: Le port de Nidrosie,

eux-mêmes étaient prêts aux concessions les plus larges sur ce point.

Ces opéras historiques devaient logiquement se passer de merveilleux; *Ernelinde* et *Adèle de Ponthieu* en sont justement exempts. Pourtant Chabanon, partisan du merveilleux,⁹⁹ fait apparaître, au troisième acte de *Sabinus*, le Génie de la Gaule qui montre à Sabinus émerveillé la grandeur de la France future: "le fond du théâtre s'ouvre, on voit Charlemagne sur son trône, entouré des peuples de l'empire".¹⁰⁰ On aurait fort bien pu se passer de ce merveilleux qui n'intervient, en somme, que pour renforcer le sentiment patriotique qui règne dans la pièce. C'est, du reste, un merveilleux atténué, matérialisation d'une tirade en quelque sorte prophétique que Sabinus aurait pu préférer. C'est un merveilleux inutile, ce qui est presque une excuse.¹⁰¹

L'omission ou l'atténuation du merveilleux permet aux librettistes de placer leurs personnages dans des situations vraiment tragiques, et, comme le demandaient les Encyclopédistes, de dessiner plus fortement les caractères: Sandomir et Rodoald représentent la grandeur d'âme et la générosité; Ernelinde, la fidélité et la piété filiale; Ricimer, l'ambition et la cruauté. On retrouve les mêmes caractères fortement accusés dans *Adèle de Ponthieu*: Raimond de Mayenne, Adèle et Alphonse jouent respectivement le même rôle que Sandomir, Ernelinde, et Ricimer; dans *Sabinus*, le héros gaulois a évidemment le beau rôle alors que Mucien est en quelque sorte le "traître", et Éponine, le modèle du dévouement conjugal.

Acte III: Prisons souterraines. *Adèle de Ponthieu*: Acte I: Jardins du Comte de Ponthieu, Acte II: Une salle du château du comte, Acte III: Une lice. *Sabinus*: Acte I: Une place publique, Acte II: Une forêt sacrée, Acte III: Une solitude affreuse, Acte IV: Le palais de Sabinus, Acte V: Souterrains obscurs.

⁹⁹ M. G. de Chabanon: Cf., *De la musique considérée en elle-même*, 1785, p. 269.

¹⁰⁰ Acte III, 3.

¹⁰¹ Il reste des traces de merveilleux dans les décors d'*Ernelinde*: comme s'il était impossible de se détacher de ces accessoires qui, pendant plus d'un siècle avaient été inséparables de l'opéra, Poinsinet représente encore sur la scène du 1^{er} Acte "un autel consacré à Odin", parfaitement inutile, comme un témoignage des anciennes interventions divines. Ainsi, de l'ancien opéra il reste encore une sorte d'atmosphère de religiosité produite par les décors, et qui deviendra traditionnelle dans les opéras à partir de Gluck. Ajoutons que le décor du dernier acte avec sa prison souterraine, aussi celui du dernier acte de *Sabinus*, rappellent dans une certaine mesure les Enfers si fréquents dans Quinault.

Comme pour mettre ces caractères plus en relief, les auteurs se plaisent à les placer dans les situations les plus dramatiques. Ernelinde se voit forcée de choisir entre son père et celui qu'elle aime; Éponine, croyant son mari entre les mains de Mucien, est prête à sacrifier son honneur pour sauver Sabinus. Personnages tout d'une pièce, à psychologie bien superficielle sans doute; situations mélodramatiques par excellence; mais tout cela répond bien au nouveau système exposé par Diderot et Grimm, et aux exigences de la musique qui ne peut, dit-on, rendre les nuances de sentiment. D'autre part, la tragédie de l'époque et le drame naissant offraient aux librettistes une psychologie analogue.

L'élément spectacle reste encore développé à l'excès dans les trois opéras en question: *Adèle de Ponthieu*, n'est guère que du spectacle: c'est ce qu'on appellerait aujourd'hui le scénario d'un "film documentaire"; le deuxième acte est la reconstitution historique, d'après les documents offerts par La Curne de Ste. Palaye:¹⁰² Raimond de Mayenne est armé chevalier et l'on assiste à tous les détails de cette cérémonie: le jeune écuyer jure d'être "franc et loyal, d'imiter le prince et son père. Les dames apportent les éperons dorés, le casque, l'écu et la lance. Adèle attache elle-même l'épée au côté de Raimond et lui donne une écharpe à ses couleurs. Le comte de Ponthieu tire son épée et en donne trois coups sur le col de Raimond". Le troisième acte reconstitue un duel judiciaire: une lice, avec roi d'armes et hérauts, des gradins où prennent place les dames de la cour; voilà du pittoresque et des occasions de divertissements sans avoir besoin du merveilleux, du pittoresque selon la nature, ou du moins que l'on juge tel.

Le spectacle n'est guère moins développé dans *Ernelinde* et dans *Sabinus*: *Ernelinde* s'ouvre sur la prise de Nidrosie par Sandomir, allié à Ricimer: Sandomir entre "au milieu des flammes et des débris". L'opéra se termine par un combat entre les Norvégiens de Rodoald et les troupes de Ricimer, et par la déroute de ces derniers.

Au deuxième acte de *Sabinus* apparaît Mucien suivi de ses troupes auxquelles il ordonne de détruire la forêt sacrée des Druides. Au cinquième acte,¹⁰³ Sabinus engage un combat avec Mucien et le tue.¹⁰⁴ Tout cela paraît encore bien compliqué; mais

¹⁰² La Curne de Ste. Palaye: *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1753.

¹⁰³ Ou au quatrième acte, car *Sabinus* fut "mis en quatre" en 1774.

¹⁰⁴ Par un reste inattendu de pudeur, Mucien va mourir dans les coulisses.

si l'on en excepte l'incident regrettable du génie de la Gaule dans *Sabinus*, c'est un spectacle considérablement humanisé pour ainsi dire. Il ne dépend plus de machines; il devient simplement l'extériorisation d'incidents qui, dans les tragédies ordinaires, font l'objet de récits.

On s'applique aussi à rendre le décor sombre et terrible, à l'unisson des sujets: c'est au milieu "d'un désert affreux, coupé de rochers et de précipices" que se déroule le troisième acte de *Sabinus*, quand celui-ci, poursuivi par les Romains, désespère de retrouver Éponine. C'est dans les tombeaux que se réfugie le héros gaulois au quatrième et au cinquième actes. Même "atmosphère" dans *Ernelinde* où le troisième acte se passe dans des cachots souterrains fermés de grilles de fer. Le sombre et le noir seront, à partir de cette époque, aussi bien du domaine de l'opéra que de celui de la tragédie.

En somme, bien qu'il ne réponde pas entièrement aux désirs des philosophes, le livret d'opéra, quelques années avant Gluck, se simplifie et se rationalise. Il tend à se confondre de plus en plus avec la tragédie; avec celle du XVIII^{ème} siècle, s'entend, qui, subissant les influences variées de Crébillon, de l'Angleterre, de Diderot devient mélodramatique et qui, sous l'égide de Voltaire, s'anime par la figuration et le décor. La tragédie et l'opéra finissent ainsi par se rencontrer alors qu'ils évoluent dans des sens différents: la tragédie, vers la complexité du mélodrame, l'opéra au contraire vers la simplicité.

IV

RÉFORME DU LIVRET A PARTIR DE 1774: IMITATION DE LA TRAGÉDIE

AINSI, la voie était préparée lorsque fut joué le 19 avril 1774 l'opéra d'*Iphigénie en Aulide*, poème du Bailli du Roulet et première œuvre française de Gluck. L'auteur du livret dans une lettre à Dauvergne,¹ directeur de l'Académie Royale de Musique, avait déclaré dès 1772² qu'il avait suivi Racine "avec la plus scrupuleuse attention". Il ajoutait qu'il avait simplifié le sujet et que "l'action plus resserrée marchait plus rapidement au but". Il prétendait donc appliquer les préceptes de Diderot et de Grimm: il mettait sur la scène lyrique une tragédie connue en l'abrégeant.

L'opéra d'*Iphigénie en Aulide* fut suivi, du reste, d'ouvrages théoriques qui reproduisent et consacrent définitivement les idées des Philosophes: du Roulet, le premier, les reprend à son compte en 1776 dans la *Lettre sur les drames-opéras*, considérée comme le manifeste de l'esthétique nouvelle: l'auteur y répète après Grimm et Diderot que les défauts de l'opéra résident dans "son invraisemblance, son action divisée, l'intérêt faible et partagé, les caractères peu prononcés, les passions mal exprimées, sans chaleur et sans mouvement". La musique, ajoute-t-il, "exige précisément toutes les perfections opposées aux défauts dans lesquels ils sont tombés".³

Quelles règles faut-il donc suivre pour éviter ces défauts? Tout d'abord, choisir un sujet qui soit "grand" et dont les situations soient touchantes; éviter les sujets d'invention, "parce que le spectateur est plus aisé à émouvoir par des personnages dont l'histoire et les caractères lui sont déjà connus".⁴ Fidèle disciple de Diderot, du Roulet prescrit d'éviter les expositions sous forme de récits, de les mettre au contraire, en action, "qu'elles présentent une situation et un tableau".⁵ Il faut non seulement une action simple et rapide, mais encore une action qui soit une, des situations

¹ Cf. *Mercure de France*, 1er août 1772, *Lettre à M. D. . . . , un des directeurs de l'opéra de Paris*.

² *Iphigénie* fut achevée probablement vers la fin de juillet 1772; Cf. Desnoires-terres: *op. cit.*, p. 79.

³ Du Roulet: *Lettre sur les drames-opéras*, 1776, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ P. 10.

pathétiques qui excitent la terreur et la pitié, les deux grands ressorts tragiques.⁶ Les caractères doivent être variés, la musique ayant besoin de contrastes. Tous les caractères d'ailleurs ne conviennent pas à la tragédie en musique: il lui faut des mouvements violents, des passions fortes; "les caractères sentencieux, vertueux sans effort, doivent être écartés".⁷ La musique interdit aussi les longs dialogues, les nuances nécessaires pour développer par degrés sentiments et passions; "tout l'art des transitions y consiste dans l'élan de l'âme, y est restreint au mouvement rapide et spontané, mais naturel des passions. Il n'appartient qu'au cœur de parler sur la scène lyrique".⁸

En ce qui concerne les unités de lieu et de temps, du Roullet suit encore les Philosophes: les changements de lieu permettent une grande variété de décors en même temps que de musique.⁹ L'unité de temps est plus nécessaire à observer dans un opéra que dans une autre espèce de poème dramatique parce que "l'action, y étant plus pressée, l'extension de sa durée en est plus sensible et choque davantage la vraisemblance".¹⁰ La vraisemblance doit aussi présider aux ballets et aux fêtes que l'on doit réserver à la fin du drame pour ne pas distraire l'intérêt.¹¹ La pantomime doit être introduite dans les chœurs pour les faire agir comme personnages nécessaires.¹²

Les costumes doivent être vrais, car le poète en a besoin comme d'un accessoire pour produire tout l'effet qu'il se propose.¹³ Du Roullet ne fait que reproduire une théorie déjà vieille de quinze ans.

La *Lettre sur les drames-opéras* fut vivement critiquée, et même chansonnée.¹⁴ On reprochait surtout à son auteur son ton de suffisance plutôt que ses idées. "Ce défaut de bienséance, lit-on dans la *Correspondance* de Grimm, n'empêche pas que la brochure de M. le Bailli ne soit remplie de vues excellentes et même assez neuves".¹⁵ Venant en pleine querelle musicale entre Gluckistes et Piccinnistes, elle faisait figure de manifeste gluckiste, en condamnant sévèrement et non sans une certaine outrecuidance l'œuvre de Quinault. Aussi, les mêmes idées se retrouvent-elles chez les partisans de Gluck: l'abbé Arnaud reconnaît dans *Iphigénie en*

⁶ P. 12.

⁷ P. 16.

⁸ P. 19.

⁹ P. 36.

¹⁰ P. 36.

¹¹ P. 41.

¹² P. 45.

¹³ P. 43.

¹⁴ *Correspondance*, XI, pp. 178-179.

¹⁵ *Ibid.*, janvier 1776, XI, p. 173.

Aulide, ce qu'il attendait: "une tragédie bien conduite et bien faite".¹⁶ Lacépède proclame que l'action de la tragédie lyrique doit être "grande, une et variée".¹⁷ Chabanon, la même année, exalte la tragédie chantée, explique que les sentiments propres à la tragédie régulière sont renforcés à l'opéra par l'effet de la musique, capable "de jeter le spectateur dans l'excès d'une passion violente et terrible". En outre, dans le genre lyrique tout doit se ramener à la simplicité: "en étant simple, être varié, voilà presque toute la poétique du genre".¹⁸

Certains Piccinnistes, du reste, sont d'accord avec leurs adversaires sur cette question du livret: Coquéau recherche dans l'opéra de grands effets tragiques absents de l'ancien théâtre lyrique "entièrement noyé dans le spectacle";¹⁹ la simplicité de l'action qui doit "marcher sans embarras et sans épisodes";²⁰ la vraisemblance des chœurs et des divertissements;²¹ la vérité "des costumes et des coutumes" qui ajoute à l'éclat du spectacle. L'idée de la véritable tragédie-opéra semble donc bien définitivement établie à partir de 1774.

1. LE LIVRET ET LA TRAGÉDIE FRANÇAISE

Les tragédies de Racine et de Corneille à l'Opéra. Procédés d'adaptation. Mise en pratique des idées nouvelles

C'est tout naturellement au répertoire du Théâtre Français que les librettistes s'adressent d'abord pour le choix de leurs sujets, et la première phase du mouvement gluckiste consistera à transporter sur la scène lyrique les chefs-d'œuvre de Racine et de Corneille. C'est le but que se propose du Roullet dans *Iphigénie en Aulide*.

Depuis la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle, le sacrifice d'Iphigénie en Aulide avait été l'un des sujets les plus chers aux auteurs dramatiques. Sibilet en 1549, Rotrou en 1640, avaient renouvelé à leur manière le chef-d'œuvre d'Euripide. Racine, en 1674, avait définitivement consacré ce sujet. Ajoutons que la cabale suscita contre Racine une nouvelle *Iphigénie*, celle de Leclerc et Coras, jouée à l'hôtel Guénégaud en 1675.

¹⁶ Fr. Arnaud: *Lettre à Mme d'Augny sur Iphigénie en Aulide*, Œuvres, v. II, p. 364.

¹⁷ Lacépède: *La Poétique de la musique*, 1785, p. 115.

¹⁸ Chabanon: *De la musique considérée etc.* . . . 1785, p. 269.

¹⁹ Coquéau: *Entretiens sur l'état actuel de l'opéra*, 1779, p. 121.

²⁰ *Ibid.*, pp. 133-134.

²¹ *Ibid.*, p. 142.

Telles étaient les sources françaises auxquelles du Roullet pouvait puiser; aucun librettiste ne s'était encore hasardé en France à traiter ce sujet, sans doute à cause de sa trop grande sobriété. Les Italiens, au contraire, en quête de simplicité, avaient par deux fois, depuis le commencement du XVIIIème siècle, transporté Iphigénie sur la scène lyrique. Villati, en collaboration avec le musicien allemand Graun, avait fait représenter "*Iphigénie in Aulis*" à Stuttgart en 1728; en 1762 Algarotti, pour illustrer ses idées nouvelles avait ajouté à son opusculé sur l'opéra un livret, *Iphigénie en Aulide*, imité de Racine.²²

C'est à Racine aussi, et uniquement à Racine, que du Roullet s'adresse pour son livret; il le reconnaît dans sa préface avec une certaine fierté, comme si la seule chose à faire désormais sur la scène lyrique était d'adapter les tragédies du grand dramaturge: il ne regrette qu'une chose c'est de ne pas avoir pu reproduire textuellement les vers "du Virgile français".²³

Un bref résumé montrera jusqu'à quel point du Roullet imite Racine dans le plan général:

Acte I: Agamemnon, après avoir tout d'abord cédé aux instances de Calchas, se révolte contre "l'impitoyable Diane" qui exige le sacrifice de sa fille Iphigénie; il a envoyé secrètement le fidèle Arcas, avec mission d'éloigner sa fille du camp des Grecs, en lui faisant croire qu'Achille, son fiancé, lui est infidèle. Cependant, les Grecs réclament à grands cris un sacrifice; Calchas rappelle à Agamemnon ses serments; celui-ci, sûr d'Arcas, feint de consentir au sacrifice, si sa fille l'accepte.

A ce moment, on annonce l'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie: Arcas n'a pu les rejoindre à temps. Iphigénie, apprenant la trahison supposée d'Achille, accable celui-ci de reproches. Achille proteste avec indignation et la persuade de la constance de son amour.

Acte II—Achille est prêt à mener sa fiancée à l'autel, quand Arcas lui livre le secret d'Agamemnon: Achille est décidé à défendre Iphigénie jusqu'à la mort; il accable Agamemnon des plus sanglants reproches; les deux hommes sont sur le point d'en venir aux mains.

Acte III—Les Grecs réclament la victime. Achille veut enlever Iphigénie, mais elle résiste; son devoir envers son père et envers sa patrie est de mourir. Elle se prépare donc à la mort, pendant que Clytemnestre, désespérée et furieuse, appelle sur les Grecs la malédiction des dieux.

²² Traduit par Chastellux, Paris, 1772.

²³ Avertissement *Iphigénie en Aulide*, 1774.

Le sacrifice est prêt, quand Achille à la tête de ses troupes enlève Iphigénie. Au cours du combat, le tonnerre gronde, le bûcher sacré s'allume de lui-même; Calchas annonce alors aux Grecs que le sacrifice est maintenant inutile: Diane est satisfaite et Achille épousera Iphigénie.

S'il est facile, de reconnaître là le plan général de la tragédie de Racine, il est aussi aisé d'y retrouver les détails de l'action. Celle-ci s'ouvre, dans l'opéra, de la même manière que dans la tragédie: Agamemnon, pris de tardifs remords, emploie dans les deux pièces, le même stratagème pour éloigner Clytemnestre et Iphigénie;²⁴ dans les deux cas, le stratagème échoue pour la même raison: l'arrivée inopinée de Clytemnestre et de sa fille.²⁵ Chez du Roulet comme chez Racine, Agamemnon s'efforce cependant de sauver sa fille: il accuse Achille d'infidélité;²⁶ accusation qui, dans les deux cas entraîne la réconciliation des deux amants.²⁷ Agamemnon finit par consentir au mariage d'Achille et d'Iphigénie,²⁸ mais Arcas dévoile le terrible secret d'Agamemnon;²⁹ d'où querelle violente entre Achille et le roi des rois;³⁰ fureur du dernier, qui désormais est prêt à sacrifier sa fille à sa vengeance; pourtant le sentiment paternel finit par l'emporter.³¹ Achille veut à tout prix sauver Iphigénie qui refuse. La constance d'Iphigénie et le furieux désespoir de sa mère fournissent à l'opéra de du Roulet, comme à la tragédie de Racine, les scènes les plus pathétiques.³²

Ainsi, dans l'ensemble, l'intrigue est bien la même; le dénouement de l'opéra où l'élément merveilleux apparaît, ne diffère guère non plus de celui de Racine. Dans la tragédie, le récit final d'Ulysse n'évoquait-il pas le tonnerre et la flamme du bûcher? Du Roulet ne fait que représenter sur la scène le récit d'Ulysse. D'ailleurs le dénouement de Racine s'était singulièrement transformé depuis une dizaine d'années. La Dixmerie s'étant plaint de sa médiocrité et ayant souhaité "qu'une main habile suppléât au manque d'au-

²⁴ Racine: Acte I, 1 et du Roulet: Acte I, 1.

²⁵ Racine: I, 4 et du Roulet: I, 4, 5.

²⁶ Racine: II, 4 et du Roulet: I, 6.

²⁷ Racine: II, 8 et du Roulet: II, 2.

²⁸ Racine: III, 3 et du Roulet: II, 4.

²⁹ Racine: III, 5 et du Roulet: II, 4.

³⁰ Racine: IV, 6 et du Roulet: II, 6.

³¹ Racine: IV, 7, 8 et du Roulet: II, 7.

³² Racine: V, 2, 3 et du Roulet: III, 3, 5.

dace de Racine".³³ Sainte-Foix avait entrepris de fournir un nouveau dénouement tout en action:³⁴ "Achille, le fer à la main, se précipitant sur les soldats qui entourent Iphigénie; le bouillant héros et Ulysse qui se menacent comme dans Rotrou, les Thesaliens et les Grecs baissant leurs piques et prêts à s'attaquer; puis, tandis qu'Ériphile prend le couteau sur l'autel, se frappe et tombe dans les bras de sa confidente, le tonnerre qui gronde et le bûcher qui s'allume; voilà par quel saisissant tableau on avait espéré produire un grand effet si maladroitement négligé par Racine".³⁵ Du Roulet trouvait donc dans la tentative de Sainte-Foix un dénouement tout fait. Celui-ci jugé puéril et invraisemblable, fut changé en 1775 et l'auteur fit alors intervenir plus directement la divinité: Diane apparut au milieu d'un nuage pour décider de la querelle entre Achille et Calchas.³⁶ Mais ce dénouement se trouvait lui aussi dans Racine:

Le soldat étonné dit que dans une nue
Jusque sur le bûcher Diane est descendue.

Et du Roulet ne faisait encore une fois que mettre en action le récit final de Racine.

L'opéra entier n'est, du reste, rien d'autre que la constante mise en action d'incidents auxquels Racine ne fait que des allusions fort brèves. Du Roulet, à chaque instant, profite des situations simplement indiquées par son prédécesseur pour les développer en tableaux; les deux premières scènes de l'opéra sont le tableau du désespoir d'Agamemnon, contraint par les dieux de sacrifier sa fille. Ce même sentiment se trouve bien chez Racine, mais exprimé simplement dans deux vers de l'exposition et comme déjà passé:

Je condamnai les dieux et sans plus rien ouïr,
Fis vœux sur les autels de leur désobéir.³⁷

De même l'empressement d'Achille à se justifier aux yeux d'Iphigénie et de Clytemnestre nous est indiqué par deux vers:

³³ La Dixmerie: *Lettre sur l'état présent des spectacles*, 1765. T. I, p. 19.

³⁴ Représentation du 31 Juillet 1769.

³⁵ *Œuvres complètes de Racine*, Hachette, t. 3, p. 134.

³⁶ Grimm: *Correspondance*, Janvier 1775, XI, p. 12. "L'arrivée de la déesse, malgré la riche décoration qui l'entoure, ne fait pas grande impression parce qu'elle est beaucoup trop précipitée et que les témoins les plus intéressés à ce prodige ont tout l'air de n'y pas croire et de s'en soucier fort peu".

³⁷ Racine: Acte I, 1.

Par combien de serments dont je n'ai pu douter
Vient-il de me convaincre et de nous arrêter.³⁸

Ces deux vers évitent à Racine la platitude galante d'une scène de réconciliation entre Achille et Iphigénie. Or, du Roulet ne perd pas cette belle occasion de spectacle; des deux vers de Racine, il fait une scène entière, la plus longue de tout l'opéra; scène de dépit amoureux, où le galant Achille déploie tous ses charmes pour convaincre Iphigénie de sa fidélité.³⁹

Le librettiste cherche, en outre, dans la tragédie de Racine des tableaux d'ensemble nécessaires à ses chœurs et à la mise en scène et Racine lui fournit encore maintes occasions de développement: dans la scène 3 de l'acte I de Racine, Ulysse met en garde Agamemnon contre le courroux des Grecs:

Qui sait ce qu'aux Grecs, frustrés de leur victime
Peut permettre un courroux qu'ils croiraient légitime!

pour le librettiste le courroux des Grecs est un merveilleux sujet d'ensemble et tout un chœur lui est consacré.⁴⁰

L'admiration des Grecs pour Iphigénie, évoquée par Racine en trois vers,⁴¹ devient dans l'opéra une scène où se presse cette "foule charmée" autour d'Iphigénie. Il en est de même de la scène 3 de l'acte II de l'opéra dans laquelle l'auteur s'étend avec complaisance sur la libération des esclaves lesbiennes.⁴²

Tel est le procédé favori du librettiste, lorsqu'il remanie à sa façon la tragédie classique: développement consciencieux de toutes les possibilités de mise en scène suggérées par Racine: chaque récit devient un tableau; un vers de Racine se transforme en scène. La tragédie est ainsi une sorte de canevas que le librettiste brode de grosse laine multicolore. Pour étoffer aussi l'action, de nouveaux personnages sont nécessaires: Calchas, le grand prêtre, va donc jouer dans l'opéra un rôle considérable, alors qu'il n'existe pas chez Racine. Tout le tableau final représente sur la scène le sacrifice d'Iphigénie; la scène se peuple, en outre, d'une foule de soldats, d'esclaves lesbiennes et de femmes de la suite d'Iphigénie ou de Clytemnestre.

³⁸ Racine: Acte III, 1.

³⁹ Du Roulet: I, 8.

⁴⁰ Du Roulet: I, 2.

⁴¹ Et déjà des soldats une foule charmée,

Surtout d'Iphigénie admirant la beauté

Pousse au ciel mille vœux pour sa félicité (Racine I, 4).

⁴² Cf. Racine: III, 4, libération d'Ériphile.

En même temps qu'il complique, du Roullet simplifie: il supprime des personnages qu'il juge inutiles: Ériphile n'apparaît plus; quel eût été son rôle, en effet, puisque le librettiste, faisait intervenir Diane dans un dénouement merveilleux. Ulysse disparaît aussi; ce raisonneur rappelle longuement Agamemnon à son devoir; or l'opéra n'a que faire de raisonnement; ce sont des sentiments violents qu'il lui faut.

Pour cette raison, la psychologie des personnages est à son tour passablement simplifiée: du Roullet semble bien décidé à éviter toute nuance et à ne garder que la forme la plus élémentaire de tout sentiment. Non que les caractères changent: l'Agamemnon de du Roullet comme celui de Racine, à la fois père et roi, lutte entre son ambition, et son sentiment paternel; Clytemnestre est une mère dont le désespoir est poussé au paroxysme; Achille est, dans le livret plus encore que dans la tragédie, doucereusement galant et, au dénouement, violemment emporté. Iphigénie, en fille respectueuse et qui connaît son devoir, est prête à tous les sacrifices. Mais ces caractères sont dénués dans l'opéra de toute espèce de développement et nous sont livrés sans nuance. Bref, on supprime la tirade, impossible à rendre dans le langage musical: on évite, par exemple, de nous exposer par le détail, les affres par lesquelles a passé Agamemnon avant de consentir au sacrifice de sa fille. Ce que Racine exprime en 119 vers de l'exposition est exprimé tant bien que mal par du Roullet dans les 23 vers de la première scène de l'opéra, où seul subsiste, avec les données essentielles à l'intrigue (raisons du sacrifice, stratagème d'Agamemnon pour éloigner sa fille), un sentiment sans cesse répété: le remords du Roi des Rois. Les cent vers de la querelle d'Achille et d'Agamemnon dans Racine, en sont réduits à cinquante dans le livret où Achille répète sur tous les tons son intention d'empêcher le sacrifice de celle qu'il aime. Les actes et les scènes deviennent ainsi squelettiques, avec des sentiments réduits à leur plus simple expression, et pour ainsi dire, à leur possibilité musicale.

Si l'on songe maintenant à *Ernelinde* et même à *Adèle de Ponthieu* ou à *Sabinus*, l'ouvrage de du Roullet ne paraît guère à première vue apporter une révolution dans l'art du livret. Il se rattache à l'ancien opéra par le merveilleux du dénouement, que l'auteur accentue encore dans la seconde version, et aussi par la subsistance de cette fade galanterie qui était bien l'une des caractéristiques les plus frappantes de l'opéra de Quinault. Or l'esthétique nouvelle

interdisait ces deux éléments. Tout au plus pouvons-nous dire que l'imitation même de Racine menait le livret à ces deux défauts, déjà en germe chez le grand tragique.

Le librettiste n'a donc pas rompu brutalement avec la tradition, mais il se trouve, d'autre part, sur plusieurs points en parfait accord avec les réformateurs de l'opéra, et c'est la nouveauté de l'œuvre, et non son côté conservateur que les contemporains discutent. Les partisans de l'ancien opéra déplorent que l'on ose mettre sur la scène lyrique une tragédie "dégradée" de Racine. "*Armide, Dardanus, Castor et Pollux* et d'autres sont assurément d'un genre de beauté plus convenable à la scène lyrique, et sont un spectacle plus grand, plus varié, plus intéressant".⁴³ Bachaumont, de son côté, regrette qu'on n'ait pas changé le dénouement et "profité de la magie du spectacle pour amener plus d'action de machines dans cette tragédie".⁴⁴ "Les décorations sont pitoyables, ajoute-t-il; en un mot tout l'accessoire est manqué".⁴⁵ La *Correspondance* de Grimm qui, par ailleurs éreinte consciencieusement notre librettiste, le félicite cependant de ce que "l'action marche assez rapidement" et qu'on y trouve "les situations les plus touchantes".⁴⁶

La critique y trouvait donc une nouveauté incontestable, heureuse pour certains, déplorable pour d'autres. Du Roulet, en effet, en empruntant son sujet à Racine avait suivi les préceptes de Diderot et de Grimm sur la nécessité de donner à l'opéra des ouvrages plus réguliers et de faire de la vraie tragédie en musique. Quel moyen plus facile, pour réaliser cet idéal que d'adopter purement et simplement à la scène lyrique les grandes tragédies françaises: du Roulet donnait un exemple que l'on allait suivre fidèlement après lui. En s'en tenant à l'imitation et à l'adaptation, il avait fait une œuvre plus sobre d'où le faste habituel était à peu près absent: les machines, grande attraction de l'ancien opéra, n'existent pour ainsi dire plus: elles ne sont mises en œuvre que pendant quelques minutes à la fin du dernier acte. Plus d'incidents étrangers au sujet, puisque l'on supprime le rôle d'Ériphile; plus d'interminables ballets qui arrêtent l'intérêt; seul subsiste encore

⁴³ *Mercure de France*, février 1776, p. 139. Compte-rendu de la *Lettre sur les drames-opéras* de du Roulet.

⁴⁴ Bachaumont: *op. cit.*, VII, 19 avril, 1774, p. 180.

⁴⁵ *Ibid.*, VII, 21 avril, 1774, p. 181.

⁴⁶ T. X, avril 1774, p. 419.

celui qui termine chaque acte. Ainsi l'œuvre présente une unité indiscutable, ce qui avait été, rappelons-le, une des préoccupations des réformateurs.

En outre, du Roullet, en s'efforçant de mettre en action tout ce qui, dans la tragédie de Racine, suggérait un tableau, était encore une fois disciple de Diderot et de Grimm, qui avaient réclamé pour les chœurs "de grands mouvements dignes de la tragédie antique".

Le librettiste ne s'était pourtant à aucun moment inspiré directement d'Euripide, et sa préface prouve bien qu'il était uniquement préoccupé d'imiter Racine; bien entendu, la suppression du rôle d'Ériphile ramène le livret à l'unité d'action et à la simplicité d'Euripide. Mais que penser des caractères? Celui d'Achille en particulier, plus galant encore dans l'opéra que dans Racine, ne rappelle en rien le guerrier grec. Du Roullet s'est bien gardé, en outre, de reproduire les scènes familières d'Euripide, telle l'arrivée de Clytemnestre et du petit Oreste. Il ne s'agit donc pas là d'un retour à l'antique, et les idées de du Roullet sur ce sujet ne s'expriment, du reste, que deux années après *Iphigénie*. Algarotti en 1762 avait cependant ouvert une voie nouvelle: il avait eu l'idée de combiner en un livret d'opéra⁴⁷ l'imitation directe d'Euripide et celle de Racine. Il imitait le tragique grec, par l'intermédiaire de la traduction célèbre du Père Brumoy que l'on retrouvait parfois à travers le texte, mot pour mot. Or du Roullet n'a pas suivi cette tentative d'imitation plus fidèle de l'antiquité. Sa seule préoccupation est d'obéir à la nouvelle règle donnée par les Encyclopédistes, c'est-à-dire, de simplifier l'opéra. *Iphigénie* est un essai encore timide dans un genre nouveau; un ouvrage de transition, où l'on reconnaît sans peine les habitudes de l'opéra ancien style, mais où, cependant, s'affirment des traits nouveaux.

Du Roullet, en empruntant au plus fameux de nos auteurs dramatiques, non seulement le sujet tragique, mais encore la marche de l'action, avait ouvert un nouveau champ à l'opéra. Il eut, par la suite, plusieurs imitateurs qui s'appliquèrent à transporter sur la scène lyrique d'une façon plus ou moins heureuse, les tragédies de Racine et de Corneille. C'est ainsi que l'Académie Royale de Musique fit jouer *Andromaque*, de Pitra, musique de Grétry, le 6

⁴⁷ *Iphigénie en Aulide*: dans la traduction de Chastellux, 1772.

juin 1780;⁴⁸ *Chimène ou le Cid*, de Guillard, musique de Sacchini, le 9 février 1784;⁴⁹ *Phèdre*, de Hoffman, musique de Le Moyne, le 21 novembre 1786;⁵⁰ les *Horaces*, de Guillard, musique de Salieri, le 7 décembre 1786.⁵¹

Comme du Rouillet dans *Iphigénie en Aulide*, les librettistes, bien que reproduisant la plupart des détails de la tragédie parlée, retranchent et ajoutent à la fois.

Sous prétexte de rendre l'action plus simple et plus rapide, ils suppriment parfois entièrement ce qui constituait l'exposition de la tragédie régulière. Pitra, dans *Andromaque*, retranche ainsi la première scène du premier acte de Racine, et l'opéra s'ouvre sur la première scène de l'acte II de la tragédie, c'est-à-dire sur la lutte, chez Hermione, entre son amour et le sentiment de sa dignité. Guillard dans *Chimène* va plus loin; c'est au troisième acte du *Cid* qu'il commence: le père de Chimène est mort, tué par Rodrigue. Chimène aime toujours le meurtrier de son père, mais elle le poursuivra jusqu'au bout. Dans ces deux cas, l'exposition est réduite à quelques vers. Voilà où aboutit, en définitive, l'espèce de règle établie par du Rouillet de ne représenter à l'opéra que des sujets connus. "À présent, raille le *Journal encyclopédique*, l'exposition est sur l'affiche: il suffit de lire *Iphigénie en Aulide*, *Andromaque*, et l'auteur est débarrassé de toute peine à cet égard".⁵²

Le même souci de simplification pousse les librettistes à supprimer les intrigues et les personnages secondaires: Aricie n'apparaît plus dans la *Phèdre* d'Hoffman et avec elle disparaît l'intrigue amoureuse entre elle et Hyppolite, c'est-à-dire l'élément galant traditionnel. Sabine a le même sort dans les *Horaces*. Stricte unité d'action, plus de scènes épisodiques avait prescrit Grimm dans le *Poème lyrique*: Guillard et Hoffman mettent en pratique cette théorie.

Mais, d'autre part, à ce désir de simplification s'oppose encore, dans *Andromaque* tout au moins, la nécessité d'un dénouement

⁴⁸ 15 représentations: la pièce était écrite en 1778 (Cf. *Journal de Paris*, 19 mai, 1778). Elle ne put être représentée par suite de difficultés entre l'A.R.M. et le Théâtre Français.

⁴⁹ 50 représentations. Joué à Fontainebleau, devant le roi, en novembre 1783.

⁵⁰ 44 représentations.

⁵¹ 3 représentations. Joué devant le roi, le 2 décembre, 1786.

⁵² *Journal encyclopédique*, mai 1784.

heureux et en action: d'où, complications et additions: dans la première version de 1778, Pitra avait reproduit le dénouement de Racine: l'opéra se terminait par le meurtre de Pyrrhus et par la folie furieuse d'Oreste. Or, sur les instance de Grétry, et pour satisfaire un public qui réclamait encore des fêtes et des danses,⁵³ il fut obligé de transformer son dernier acte pour la reprise de 1781. Andromaque consent à épouser Pyrrhus pour l'engager à protéger son fils; les Grecs enlèvent Astyanax; Pyrrhus s'élance à leur poursuite, ramène l'enfant à sa mère, et le couronne roi des Troyens; Andromaque, reconnaissante, épouse Pyrrhus. Ainsi, l'opéra se termine comme *Iphigénie*, par un mariage.

Ce nouveau dénouement, s'il flattait le goût du public, défigurait singulièrement la tragédie de Racine: "Ce n'est plus Oreste qui tue Pyrrhus, remarque la *Correspondance* de Grimm avec quelque malice, mais c'est Pyrrhus qui tue Oreste".⁵⁴ En outre, il mettait au second plan l'amour d'Oreste et la jalousie d'Hermione en supprimant les admirables scènes du cinquième acte de Racine. C'est uniquement à la tendresse passionnée d'Andromaque pour son fils qu'on prétend nous intéresser. Simplifications ou additions conduisent ainsi trop souvent le librettiste à de véritables renversements de valeurs: par la suppression des scènes d'exposition, Pitra retranche du caractère d'Oreste tout le côté fatal, qui faisait de lui un personnage vraiment antique, Guillard ramène le *Cid* à l'expression uniforme, pendant trois actes, du conflit entre la vengeance et l'amour chez Chimène. Par la suppression de Sabine, Camille devient un personnage de premier plan; par celle d'Aricie, le caractère de Phèdre se simplifie: aucune jalousie ne se mêle plus à sa passion pour Hyppolite; déformation de la conception originale des personnages, sans doute, mais, en même temps, mise en pratique des nouveaux principes qui réclament au nom du musicien des sentiments simples et nettement affirmés.

Malgré ces divergences on ne peut manquer d'être frappé par les efforts des librettistes à respecter la tragédie classique, respect qui peut aller jusqu'au plagiat. Comme du Roullet dans sa préface d'*Iphigénie*, Pitra s'excuse d'avoir dû sacrifier plusieurs beautés de la tragédie de Racine et d'avoir mêlé d'autres vers à ceux de

⁵³ *Journal de Paris*, 16 mai 1781.

⁵⁴ *Correspondance*: XII, Juin 1781. Il y a là exagération: Oreste n'est pas tué, il est en fuite.

Racine.⁵⁵ Il s'agirait presque, à l'entendre, d'une reproduction plutôt que d'une imitation. Et, en effet, ce sont des tirades entières que Pitra prend à Racine, abrégées, il est vrai, et surtout interrompues brusquement par les platitudes du librettiste. Voici par exemple, au premier acte de l'opéra, l'entrevue entre Pyrrhus et Andromaque :

- Pyrrhus: Où portez-vous vos pas? Cherchez-vous ma présence?
Un espoir si charmant me serait-il permis?
- Andromaque: Je passais jusqu'au lieu où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais pleurer un moment avec lui.
Je ne l'ai point encore embrassé aujourd'hui.
- Pyrrhus: Les Grecs vont vous donner d'autres sujets de larmes;
Ils me demandent son trépas.
- Andromaque: Les Grecs! oh! mortelles alarmes!
- Pyrrhus: Ils ne l'obtiendront pas.

Le livret de Pitra est fait de ces demi-reproductions de Racine. Guillard et Hoffman, cependant, ne tombent pas dans le même défaut et se contentent de paraphraser à leur façon, les vers de Racine ou de Corneille.

Nous avons vu que le premier dénouement de Pitra était celui de Racine, et qu'*Andromaque* finissait d'abord tragiquement. C'est aussi le cas de *Phèdre* et des *Horaces*: les librettistes ne se soucient plus, huit ans plus tard, d'un dénouement heureux. *Phèdre* s'empoisonne, Camille meurt:⁵⁶ la sévérité du dénouement est donc une règle que l'opéra finit par emprunter intégralement à la tragédie régulière.

L'extrême sobriété des décors est un autre point de contact de ces opéras avec la tragédie. C'est aussi par où ils marquent un progrès réel sur l'*Iphigénie* de du Roulet: plus de machines, plus de descentes de divinités. Comme l'unité de lieu n'est guère recommandée, le décor est un peu plus varié que dans la tragédie parlée; on y ajoute du pittoresque, un semblant de couleur locale: le premier acte d'*Andromaque* se déroule dans "un salon du palais de Pyrrhus, dont les colonnes sont décorées de boucliers et de faisceaux

⁵⁵ Avertissement en tête d'*Andromaque*.

⁵⁶ Elle se frappe d'un coup de poignard au moment où son frère allait se précipiter sur elle: c'est le dénouement suggéré par Voltaire dans le *Commentaire sur Corneille*.

d'armes", "le trône de Pyrrhus est soutenu par deux lions". Au deuxième acte, la scène représente les arcades du même palais, avec, au fond, la mer et les vaisseaux des Grecs. Le début du troisième acte se passe au milieu "d'un scythe triste (*sic*) planté de cyprès et autres arbres funéraires" et où se trouve le tombeau d'Hector; la cinquième scène du même acte nous transporte au temple de l'Hymen où a lieu le mariage d'Andromaque. Les décors de *Phèdre* et ceux des *Horaces* présentent la même simplicité. Ceux de *Chimène* sont identiques à ceux de la tragédie de Corneille puisque l'action se passe, soit dans "une galerie du palais royal", soit dans "l'appartement de Chimène". L'enchantement des yeux, dont parlait la Bruyère, a donc à peu près disparu.

En outre, le procédé de la mise en action, si commun chez du Roulet, est employé avec infiniment plus de discrétion par ses successeurs: il n'apparaît dans *Andromaque* qu'au dernier acte, où Pitra représente l'héroïne sur le tombeau d'Hector, et où il nous met sous les yeux la scène du mariage et, dans la première version, l'assassinat de Pyrrhus. Dans *Chimène*, le même procédé n'est employé que dans deux tableaux; celui de l'affolement du peuple, lorsque les Maures menacent la ville,⁵⁷ et celui de l'entrée des captifs et du défilé des troupes devant le roi, après la victoire de Rodrigue.⁵⁸ Bien mieux, dans *Phèdre*, la mise en action est complètement absente. C'est-à-dire que les récits et les monologues sont, en général, conservés: ceux du combat contre les Maures, et de la mort d'Hyppolite se retrouvent, quelque peu abrégés, dans les opéras. Cela prouve qu'on renonce définitivement aux spectacles invraisemblables, comme celui du combat d'Hyppolite contre le monstre.⁵⁹ On ne garde cette mise en action que toutes les fois qu'elle renforce un effet dramatique ou produit un mouvement d'ensemble. L'opéra des *Horaces* est caractéristique à ce point de vue: l'oracle dont parle Camille au premier acte de Corneille fait l'objet, dans l'opéra d'une scène entière, où la jeune fille implore Égérie dans son temple.⁶⁰ Les récits nombreux de la tragédie cornélienne donnent lieu à des mouvements de chœurs: à la fin du premier acte, les prêtres et le peuple offrent un sacrifice aux dieux avant que le Sénat (?) ne choisisse les trois champions romains.⁶¹

⁵⁷ Acte II, 1.

⁵⁸ Acte II, 4.

⁵⁹ Cf. *Hyppolite et Aricie*, de Pellegrin-Rameau.

⁶⁰ Guillard, acte I, 1.

⁶¹ Cf. Corneille, acte I, 3, récit de Curiace.

A la fin du deuxième acte, les armées en présence vont assister au combat entre les Horaces et les Curiaces: les soldats des deux armées s'interposent entre les combattants.⁶² Voilà bien encore la mise en pratique de la doctrine de Diderot qui réclamait pour les chœurs d'opéra de "grands mouvements".

Par ailleurs, les librettistes s'efforcent de satisfaire le plus possible aux exigences des philosophes: le merveilleux n'existe plus, ou, du moins, pas plus dans l'opéra que dans la tragédie correspondante; l'oracle de Camille, le sacrifice aux Dieux avant le combat, la prière de Phèdre à Vénus, étaient déjà chez Corneille et chez Racine. En outre, Guillard dans *Chimène* et les *Horaces* représente à l'opéra des sujets historiques. Les librettistes suppriment de plus en plus le spectacle pur et simple, diminuent les proportions de la vraie tragédie, tout en gardant en général la fin malheureuse. Le programme nouveau se trouve donc en grande partie réalisé.

Il ne l'est pourtant pas complètement: la vieille tradition paraît trop souvent. Les divertissements, fort nombreux, sont parfois peu en rapport avec le sujet. Le premier acte des *Horaces* se termine par des danses. *Chimène* finit sur un "divertissement général" qui rappelle trop les fêtes de l'Hymen traditionnelles. Mais ce qui choque surtout c'est l'affadissement de l'atmosphère tragique: la première scène de *Phèdre* rappelle les pastorales de jadis avec tout ce qu'elles comportaient de mièvrerie et de fausseté.⁶³ L'amour, bien entendu, ne pouvait être omis puisqu'il formait le nœud même des tragédies cornéliennes ou raciniennes; mais, à l'opéra, ce sentiment se transforme en galanteries dignes de Quinault, et fort incongrues: "que nous devons de grâces à l'Amour", s'écrient Curiace et Camille lorsque le vieil Horace consent à leur union. *Chimène*, après avoir montré pendant trois actes une énergie à toute épreuve, s'écrie au dénouement:

Je cède à l'amour le plus tendre;
Mon cœur est forcé de se rendre;
Oublions tous les maux que l'Amour nous a faits.

La tragédie de Corneille se trouve donc soudain rabaissée au

⁶² *Ibid.*, acte III, 2, récit de Julie.

⁶³ Voici quelques vers du chœur des chasseur qui accompagnent Hyppolite:

Déesse des bocages
Appelle les Zéphyrs.
Défends aux noirs orages
De troubler nos plaisirs.

niveau des traditionnels *Triumphes de l'Amour*. L'amour galant est aussi, dans *Andromaque*, comme il avait été dans *Iphigénie*, la grande affaire: le Pyrrhus de Pitra, c'est l'Achille de du Roullet, insupportable de platitude galante:

Mais haïrez-vous sans cesse
Le plus tendre vainqueur?
Voyez mettre à vos pieds et son trône et son cœur.
D'un tendre regard payez tant de tendresse.
Un tendre regard peut faire son bonheur.

Comme on le voit, en ce qui concerne l'imitation de Corneille et de Racine l'essai n'est pas couronné de succès. L'adaptation de ces tragédies entraîne les librettistes à un travail fort ingrat puisqu'il ne s'agit de rien moins que de transformer des chefs-d'œuvre. Du Roullet et Pitra s'en rendent compte et s'en excusent. On leur en voudra cependant à tous, et avec raison, d'avoir "défiguré", "barbouillé", "déchiré" les grandes tragédies classiques.⁶⁴ Cependant cette adaptation de la tragédie française marque le premier effort soutenu vers plus de régularité, et plus de sobriété. La formule nouvelle trouve ailleurs son épanouissement.

2. IMITATION DE L'ITALIE: ORPHÉE ET ALCESTE

Traduction et adaptation des livrets de Calsabigi.

Extrême sobriété d'action.

Après *Iphigénie*, sa première œuvre française, Gluck abandonna temporairement la tragédie française comme source de ses opéras. Il adapte à la scène parisienne deux de ses anciens ouvrages, joués à Vienne en 1761 et en 1764, *Alceste* et *Orphée et Eurydice*. Ils furent représentés à Paris, *Orphée*, le 2 août 1774, *Alceste* le 23 avril 1776.

En ce qui concerne les livrets, nous nous trouvons en réalité devant deux ouvrages italiens et non vraiment français. *Orphée* et *Alceste*, de Raniero Calsabigi, avaient été traduits, le premier, en prose dès 1764 par Morambert,⁶⁵ et cette traduction, mise en vers

⁶⁴ Cf. *Journal encyclopédique*: mai 1784 et janvier 1787. La Harpe: *Correspondance Littéraire*, III, pp. 107, 108. Metra: *Mémoires secrets*, X, 8 juin 1780. Bachaumont: *op. cit.*, XV, 9 juin 1780.

⁶⁵ M. M. . . . , identifié par M. J. A. Prodhomme: Cf. *Menestrel* du 6 juillet 1928, p. 315. Quérard, dans *La France littéraire* indique une traduction française d'*Orphée et Eurydice* par Mathon de la Cour en 1765. Cf. Article *Calsabigi*.

français par Moline sans changements notoires,⁶⁶ constitue le livret de 1774; le second fut traduit et adapté avec quelques changements par du Roulet, l'auteur d'*Iphigénie*.

Bien que provenant de sources différentes, ces deux livrets présentent les mêmes particularités qu'*Iphigénie*; on y trouve un mélange de nouveauté et de tradition. En étudiant chacun d'eux, nous nous proposons de montrer en quoi ils ont contribué à l'évolution du genre nouveau.

Voici le sujet d'*Orphée et Eurydice*:

Acte I: Eurydice vient de mourir: des bergers et des nymphes jettent des fleurs sur son tombeau. Orphée, appuyé à un arbre où il a suspendu son casque et sa lyre, rompt de temps à autre le morne silence en prononçant douloureusement le nom d'Eurydice. L'Amour, touché par sa douleur, lui annonce que les dieux lui permettent d'aller chercher Eurydice aux Enfers, à la seule condition que jusqu'à la sortie il ne la regarde point.

Acte II: Orphée, aux Enfers, est tout d'abord repoussé par les démons; mais ses accents pathétiques finissent par les toucher. L'entrée des Enfers s'ouvrent devant lui; les démons disparaissent. Dans les Champs-Élysées, Eurydice et les ombres heureuses célèbrent la douceur de leur séjour. Eurydice s'éloigne. Orphée à son tour chante son émerveillement. Les ombres heureuses remettent Eurydice à Orphée.

Acte III: Orphée conduit sa femme à travers les ténèbres des Enfers: il ne doit pas la regarder, ni lui expliquer la volonté des dieux. Cette apparente froideur remplit Eurydice de méfiance: elle s' imagine qu'Orphée ne l'aime plus; elle l'accable de reproches indignés et refuse de le suivre. Au comble du désespoir Orphée se retourne. Eurydice meurt aussitôt. Orphée va se tuer lorsque l'Amour retient sa main et anime le cadavre de sa femme. Les deux époux se retrouvent et "chantent les bienfaits de l'Amour."

A première vue, et à en juger surtout par le dénouement, nous nous trouvons en présence d'un livret ancien style. L'intervention de l'Amour nous fait penser aux célèbres opéras-ballets de Quinault. Nous retombons dans le merveilleux qui caractérisait l'ancien opéra. Moline, en 1774, comme du Roulet dans *Iphigénie*, n'a pas cru devoir s'en affranchir, non plus, du reste, que de la danse: *Orphée et Eurydice* est en quelque sorte un ballet; le premier

⁶⁶ Calsabigi explique d'une façon un peu plus précise que Moline la défense faite à Orphée de ne pas regarder Eurydice. Moline, d'autre part, étoffe un peu plus que l'Italien la scène de l'acte II, en nous montrant tout d'abord Eurydice avant l'arrivée d'Orphée.

acte exprime bien par le chant le sombre désespoir d'Orphée, mais la simple pantomime contribue autant que le chant à cette expression: c'est par une danse que des bergers et des nymphes rendent les derniers devoirs à Eurydice: nous sommes en pleine pastorale. Dans l'acte II, les démons remplacent les bergers et accomplissent aussi une continuelle pantomime. Il en est de même dans l'acte III où les ombres heureuses et malheureuses entourent les époux et dansent. Enfin l'opéra se termine par le ballet du Triomphe de l'Amour, tout à fait dans l'ancienne tradition; le librettiste, en effet, qui suit pourtant fidèlement l'épisode de Virgile dans sa simplicité tragique, supprime l'horreur de la mort d'Orphée déchiré par les Bacchantes. Le besoin de ménager un dénouement heureux, voilà surtout le lien avec le passé.

C'est en comparant l'Orphée de Calsabigi-Moline aux opéras précédents traitant le même sujet, que l'on se rend compte de la nouveauté du livret italien. Les prédécesseurs de Calsabigi au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles avaient compliqué comme à plaisir les données de Virgile. Chapoton dans la *Descente d'Orphée aux Enfers* (1640) avait bien suivi Virgile depuis la mort d'Eurydice, piquée par un aspic, jusqu'à celle d'Orphée, que massacrent les Bacchantes. Mais toute l'action est surchargée de spectacle et de machines; Junon descend sur son char; le Soleil conseille à Orphée d'aller trouver Pluton; ce dernier siège magnifiquement avec Proserpine au milieu de sa cour. L'*Orfeo* de Luigi Rossi représenté à Paris en 1647 était "enrichi, nous dit Renaudet, d'entrées magnifiques . . . pour la variété des scènes, les divers ornements du théâtre et de la nouveauté des machines, il passai toute admiration".⁶⁷ Du Boullay reprend ce même sujet dans son *Orphée*, tragédie en musique, représentée à l'A. R. M. en 1690: il complique l'action en créant le personnage d'Orasie qui, par jalousie, tue Eurydice. Il insiste complaisamment sur la scène des Enfers et sur les détails de la mort d'Orphée. Enfin La Grange Chancel, en 1735, met le comble à la complexité de l'intrigue dans sa tragédie d'*Orphée*, où des personnages créés de toutes pièces interviennent au point de rendre méconnaissable le récit de Virgile: au reste, Orphée ne meurt pas, il a été rendu invulnérable par Pluton. Le mythe d'Orphée, par lui-même déjà si riche en spectacle, évoluait ainsi vers une complexité mélodramatique.

⁶⁷ *Gazette*, 1648, p. 205.

Or, le livret de Calsabigi met fin à toutes ces complications: plus d'intrigues accessoires, plus d'amoncellement de faits merveilleux, détruisant l'unité et ramenant l'intérêt au seul spectacle. Calsabigi ne garde de la légende antique que l'élément profondément pathétique et humain: un seul sentiment s'exprime constamment sans évolutions et pour ainsi dire sans heurts, l'amour désespéré d'Orphée pour Eurydice, s'exhalant en longues plaintes répétées. L'uniformité du sentiment fait du livret une élégie plutôt qu'une tragédie. Seuls, trois personnages sont en présence: Orphée, Eurydice et l'Amour. L'auteur réduit en outre au minimum la partie spectacle: aucun divertissement n'intervient qui ne soit étroitement en rapport avec le sujet; démons et ombres accompagnent Orphée et Eurydice comme un chœur antique. L'intervention merveilleuse de l'Amour, purement allégorique, est elle-même étroitement liée au sujet, et d'une relative sobriété. Le librettiste italien tout en adoptant un sujet mythologique, l'avait donc réduit à sa plus simple expression, à l'extrême unité d'action, à une unité de ton pathétique, où l'amour n'est plus une simple galanterie, mais un élément tragique. Mise en œuvre nouvelle, où l'on reconnaît aisément certains côtés de l'idéal des philosophes avec lesquels Calsabigi s'était trouvé sans doute en contact en 1752 pendant son séjour en France.⁶⁸ Le librettiste italien avait du reste exposé dans l'introduction à son édition de Métastase (1755) des idées analogues à celles des réformateurs français: il réclamait dans l'opéra une étroite union de la poésie et de la musique, et dans le livret, en particulier, une action vraisemblable et humaine.⁶⁹

L'extrême sobriété d'*Orphée et Eurydice* fait en quelque sorte scandale en 1774. Les partisans du nouvel opéra déplorent que "Quinault n'ait pu traiter un pareil sujet", car, écrit-on dans le *Journal de politique et de littérature* jamais opéra n'a présenté un sujet plus heureux pour le plaisir des yeux et des oreilles; les montagnes de Thrace, les abords du Tartare, l'intérieur des Enfers où Pluton reçoit Orphée, les Champs-Élysées d'où il lui est permis d'enlever sa maîtresse, et en dernier lieu les campagnes de l'Hèbre, où les Bacchantes le punirent de conserver trop longtemps la douleur de sa perte, fournissaient une foule d'idées sublimes,

⁶⁸ Cf. Prodhomme: Les Collaborateurs italiens de Gluck, *Revista Musicale Italiana*, 1916.

⁶⁹ *Dissertazione . . . sulle Poesie drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio.*

voluptueuses ou attendrissantes que le décorateur aurait rendues, pour peu que le poète eût su l'imaginer".⁷⁰ Il semble même que Calsabigi ait dépassé les désirs des réformateurs. Le *Mercur* trouve l'action trop simple pour trois actes;⁷¹ Grimm, que "Moline a abusé de la permission d'être médiocre", et que "l'ensemble de l'opéra d'*Iphigénie* a plus de dignité, plus de pompe et plus d'intérêt que celui d'*Orphée*".⁷² Ces critiques montrent combien le public était peu préparé à la véritable simplicité à l'Opéra.

Nous retrouvons cette même sobriété dans l'*Alceste* de 1776. C'est comme *Orphée* une sorte de dessèchement de la légende antique.

Acte I: Le chœur des Thessaliens implorent d'Apollon la guérison de leur roi Admète qui est mourant. Alceste, femme d'Amète joint ses prières à celles du peuple. Un oracle lui annonce qu'Admète mourra si quelqu'un se dévoue pour lui. Tout l'entourage d'Admète se dérobe; seule Alceste est prête à se sacrifier pour son mari.

Acte II: Le chœur célèbre le rétablissement d'Admète. Celui-ci cherche à savoir le nom du héros qui s'est dévoué pour lui. A l'embarras et à la tristesse de sa femme, il devine l'affreuse vérité. Il est décidé à mourir lui aussi.

Acte III: a) Alceste arrive à l'entrée des Enfers: elle attend la mort. Admète se présente: lutte de générosité entre les époux; Alceste meurt; Admète se frappe de son épée.

b) Le peuple assemblé pleure la mort de ses souverains. Apollon descend alors dans son char, ramenant avec lui Admète et Alceste à qui il a fait grâce. Joie des époux, joie du peuple.

Ce livret, avons-nous dit, était l'adaptation française de l'italien de Calsabigi, et non une simple traduction: il présente avec l'œuvre italienne quelques différences de détails, tendant à la simplification de l'intrigue: du Roulet supprime le rôle d'Ismène, confidente d'Alceste, il supprime le rôle des enfants qui deviennent, du moins, des personnages muets; la scène d'Alceste dans le vallon de la mort qui ouvrait le deuxième acte de Calsabigi devient le début du troisième acte de du Roulet.⁷³ Aux représentations de juin 1776,⁷⁴ le dénouement original fut transformé. D'après la *Correspondance* de Grimm, en effet, la pièce faillit tomber le premier jour à cause de

⁷⁰ *Journal de politique et de littérature*, 5 juin 1775.

⁷¹ *Mercur de France*, septembre 1774, p. 190 et suiv.

⁷² *Correspondance*: X, août 1774, p. 472.

⁷³ Cf. *Alceste*, partition piano et chant, introduction de Gevaert, Paris 1902.

⁷⁴ Cf. *Journal des théâtres*.

la platitude du dénouement. "On le rendit un peu moins ridicule; l'ouvrage fut aux nues".⁷⁵ On supprima la descente d'Apollon et on le remplaça par Hercule, qui, apprenant le sort d'Alceste, part la sauver: il va combattre les esprits infernaux et rend Alceste à son époux. "Ainsi, écrit-on dans le *Journal des Théâtres*, le dénouement nouveau a du moins l'avantage d'être plus conforme à la fable d'où on l'a tiré".⁷⁶

C'est bien la seule concession que l'on fasse à la complexité de la légende grecque. Car si Calsabigi et du Roulet lui ont emprunté le fameux exemple de dévouement conjugal, ils l'ont dépouillée de tous les incidents secondaires qui l'enveloppaient. Dans Euripide, en effet, l'intrigue se complique de la présence d'Hercule et du geste hospitalier d'Admète qui, malgré la douleur qu'il éprouve de la mort de sa femme, veut que son hôte ignore son deuil; en outre, certaines scènes d'Euripide, comme le remarqua justement le Père Brumoy "tiennent plutôt de l'aisance du comique que de la dignité de la tragédie";⁷⁷ telle la scène où Admète accuse son père de la mort d'Alceste, ou bien le quiproquo du dénouement.⁷⁸ Calsabigi et du Roulet n'ont conservé que l'évènement central du dévouement conjugal, sentiment d'un pathétique uniforme, qui se concentre autour des deux époux et du peuple. En cela *Alceste* ressemble à *Orphée*: c'est élégiaque plutôt que dramatique. C'est, en même temps, une simplification de l'antique.

Le livret de Calsabigi et de du Roulet, l'emporte aussi en simplicité sur ses prédécesseurs et en particulier sur Quinault. A vrai dire, celui-ci, cent ans avant du Roulet, avait conservé plus fidèlement l'intrigue d'Euripide: le sous-titre de son opéra, *le Triomphe d'Alcide* en fait foi: Hercule, en effet y joue un rôle essentiel; c'est lui qui, comme dans Euripide, va chercher Alceste chez Pluton. Mais, comme Quinault recherche avant tout les sujets galants, il imagine qu'Hercule est amoureux d'Alceste et jaloux d'Admète; il invente une seconde intrigue amoureuse entre Céphise et Straton, jaloux de Lychas. Il tient à expliquer la raison pour laquelle Admète va mourir: il a été blessé dans un combat. Ces

⁷⁵ *Correspondance*, mai 1777, XI, p. 458.

⁷⁶ Plus tard, (et c'est le dénouement adopté aujourd'hui) on fit apparaître Apollon qui touché par la noblesse d'Alceste, la rend à son mari, avant qu'elle ne meure.

⁷⁷ Euripide: *Alceste*, traduit par Brumoy, 1763. *Réflexions sur Alceste*, p. 217.

⁷⁸ Hercule paraît, accompagné d'une femme voilée qu'il veut confier à Admète: celui-ci, tout à sa douleur refuse, Hercule lève le voile: c'est Alceste.

additions sont accompagnées d'une mise en scène extrêmement compliquée, où l'on représente des combats, les interventions de Diane et de Mercure, le fleuve Achéron et Charron dans sa barque. Ajoutons que des scènes comiques ou burlesques nous font parfois oublier le pathétique du dévouement d'Alceste.⁷⁹

On retrouve la même fantaisie chez les successeurs de Quinault: à l'œuvre chaotique de ce dernier, La Grange Chancel⁸⁰ emprunte la jalousie d'Hercule et en fait le pivot de toute l'action: Hercule a confié Alceste au roi Phères et part vers de nouveaux exploits. Phères, pendant l'absence d'Hercule, a marié Alceste à son fils Admète. Depuis ce temps, des malheurs sans nombre se sont abattus sur son peuple. Un oracle a déclaré que le ciel exigeait chaque année une victime humaine, "jusqu'à ce que l'amour triomphe de la mort". Hercule, cru mort, reparait; furieux d'apprendre le mariage d'Alceste, il veut se venger. Cependant Admète s'est dévoué pour son peuple: c'est lui qui va être la victime expiatoire. Hercule, ému par la grandeur d'âme du jeune roi renonce à sa vengeance. Le reste de la pièce reprend, à partir de là, les incidents de la légende: dévouement d'Alceste, pour son mari; Hercule l'arrache aux Enfers après un combat contre des monstres:

Dans *Alceste et Admète*, de Boissy,⁸¹ on constate un réel effort vers plus d'unité: comme le fera du Roulet, l'auteur dégage de tout le fatras précédent l'épisode pathétique du dévouement d'Alceste. Malheureusement, fort de la tradition dramatique de l'époque, il y mêle une intrigue politique: le frère d'Admète, le grand-prêtre Polidecte, aspire à la succession du trône, car Admète va mourir pour sauver son peuple décimé par une épidémie. Alceste se sacrifie, mais est sauvée à temps par Hercule. Polidecte se tue après avoir vainement essayé d'empoisonner son frère, de tuer sa belle-sœur, et de soulever contre Hercule la fureur du peuple.

Tel était l'héritage dont Calsabigi devait tirer parti. Comme dans *Orphée*, le librettiste italien réduit soudain jusqu'à la nudité la plus complète un sujet avant lui fort compliqué; nudité qui entraîne l'impossibilité d'un développement psychologique quelconque:⁸² seul le sentiment de douleur est constamment présent,

⁷⁹ Cf. IV, 1 et 2.

⁸⁰ *Alceste*, 19 décembre 1703.

⁸¹ 25 janvier, 1727.

⁸² Cf. *Correspondance de Grimm*, avril 1776, "Ce poème est conduit avec tant d'adresse que l'intérêt diminue dans la progression la plus admirable depuis la première scène jusqu'à la dernière".

douleur du peuple, douleur d'Alceste, son exaltation en face du sacrifice; voilà ce qui remplace maintenant les scènes galantes ou burlesques. Les chœurs accompagnent constamment Alceste ou Admète, et renforcent l'atmosphère tragique. Comme *Orphée*, il est vrai, *Alceste* est encore en partie un opéra traditionnel où le merveilleux joue un rôle essentiel et dont le dénouement est heureux, coûte que coûte. Mais Calsabigi transmet à la scène lyrique française une extrême sobriété d'action, et une unité tragique jusque là inconnue. C'est cette simplicité et cette unité que les librettistes français tâcheront d'atteindre dans leur imitation de l'antique.

3. LE LIVRET ET LE RETOUR A L'ANTIQUÉ

Analogies entre l'opéra et la tragédie grecque. Conception de la tragédie grecque au XVIII^e siècle. Rôle du livret dans le mouvement antiquisant.

Nous avons vu qu'*Iphigénie en Aulide*, d'une part, *Alceste* et *Orphée*, d'autre part, rappelaient fort peu la légende antique: *Iphigénie* n'était imitée que de Racine: *Alceste* et *Orphée* étaient la simplification extrême des données de la légende. Pourtant, devant l'austérité et la simplicité des livrets d'*Orphée* et d'*Alceste*, on n'hésita pas à prononcer le mot de tragédie grecque: Bachaumont appelle *Orphée* "une tragédie très simple à la manière des Grecs".⁸³ *Alceste* est aussi "très simple, dans le genre des tragédies grecques",⁸⁴ c'est en général l'opinion des Gluckistes qui avaient déjà vu dans *Iphigénie en Aulide* une œuvre presque antique: "notre théâtre lyrique n'a bientôt rien à envier au théâtre des Grecs", écrivait l'Abbé Arnaud.⁸⁵ Il suffit, d'après lui, pour arriver à cette perfection, de modifier les ballets, en les rendant plus nobles et plus majestueux. Avec *Alceste*, "on se croit vraiment retourné au temps de l'ancienne tragédie grecque":⁸⁶ l'on en félicite chaleureusement le musicien "philosophe" et l'on souhaite que "notre théâtre lyrique réformé et modelé sur celui des Grecs du bon siècle, soit lui-même le modèle de celui de toutes les nations même

⁸³ Bachaumont: *op. cit.*, VII, 1^{er} août 1774.

⁸⁴ *Ibid.*: IX, 27 avril, 1776.

⁸⁵ Abbé Arnaud: *Œuvres complètes*, II, p. 373, *Lettre à Mme d'Augny sur Iphigénie*, 1774.

⁸⁶ *Le Souper des enthousiastes* dans Leblond: *Mémoires pour servir . . .*, p. 70.

les plus frivoles".⁸⁷ Ainsi Gluck et ses librettistes seraient dès 1774 des antiquisants, et avec eux s'affirme avec une force nouvelle un idéal, qui, né au XVIème siècle, se maintient pendant le XVIIIème siècle; l'opéra doit être la reproduction de la tragédie grecque. Bourdelot dans son *Histoire de la musique* s'applique à montrer que les anciens Grecs savaient exprimer au moyen du chant les divers sentiments humains; "il ne leur manquaient rien pour exprimer les passions et toucher le cœur des spectateurs".⁸⁸ Ils faisaient donc des opéras avant la lettre et Rémond de St. Mard est sur ce point très catégorique: les Grecs sont les inventeurs de l'opéra: "nous ne parlons à l'opéra qu'en chantant; ils parlaient de même dans leurs tragédies".⁸⁹ "L'opéra est presque une tragédie telle que la voulaient les Grecs".⁹⁰ C'est aussi le point de vue de Voltaire, qui trouve dans l'opéra une image de la scène grecque. "Les tragédies grecques étaient chantées, les scènes avaient une mélodie semblable à notre récitatif, et les chœurs étaient composés comme les nôtres."⁹¹ Nougaret va même jusqu'à parler de "l'opéra sérieux des Grecs". Il n'est personne qui n'en puisse douter, ajoute-t-il; tout le monde sait que les tragédies des Grecs étaient mêlées de chants et de danses. On y voit des morceaux, qu'il est clair qu'on chantait . . . le genre principal de musique devait être grave et pompeux".⁹² Il est certain, d'après lui, que le théâtre lyrique moderne est le seul qui puisse donner une idée "des spectacles étonnants des Grecs et des Romains".⁹³

Il est aisé de remarquer que ces observations portent sur l'ensemble de l'opéra et reviennent à dire que l'opéra ressemble à la tragédie grecque parce qu'on y trouve réunies la poésie, la musique et la danse: similitude un peu trop vague pour permettre un véritable rapprochement.⁹⁴ Il n'est que rarement question du livret

⁸⁷ *Journal des théâtres*: 15 août 1777, Suite de la seconde lettre d'un amateur au rédacteur du *Journal des théâtres*, p. 84.

⁸⁸ Bourdelot: *op. cit.*, 1725, p. 31.

⁸⁹ Rémond de St. Mard: *op. cit.*, 1741, p. 18.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁹¹ Voltaire: *Connaissances des beautés etc.* . . . 1749, p. 408. (Voir aussi: *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne.*)

⁹² Nougaret: *op. cit.*, II, p. 188.

⁹³ Nougaret, II, 209.

⁹⁴ Certains prétendaient tout aussi gratuitement que l'opéra n'a aucun rapport avec la tragédie antique. (Lebrun, *op. cit.*, 1712) (De Jaucourt: *Encyclopédie*, XI) c'était aussi le point de vue d'Algarotti tout en prescrivant l'imitation des Anciens: "ceux qui président à l'opéra, écrivait-il, n'ont point saisi les idées des inventeurs, de ces hommes vraiment de génie (les Grecs) qui avaient mis tant de soins à lier chaque partie et à former un ensemble séducteur".

pris en particulier: il aurait été difficile, en effet, d'établir une comparaison solide entre le livret d'opéra ancien style, et une tragédie de Sophocle ou même d'Euripide.⁹⁵ Mais cette conception va servir de base à l'idéal nouveau qu'on se forme du livret d'opéra: si l'opéra, dans son ensemble, rappelle la tragédie antique, il est naturel que le livret d'opéra reflète, lui aussi, cette ressemblance. Le désir de simplicité et de vérité devait, en outre, y pousser naturellement les librettistes, comme il avait été la cause de l'enthousiasme de Diderot pour les Anciens.⁹⁶

Lacombe, l'un des premiers, avait suggéré dès 1758 de traiter les tragédies lyriques "avec la même sévérité que celles qui sont au théâtre grec".⁹⁷ Du Roulet reprend, plus en détail, cette question de l'imitation de la tragédie antique dans le livret d'opéra; comme ses prédécesseurs, il trouve des points de comparaison entre l'opéra et la tragédie grecque dans l'emploi des chœurs, du chant "dans l'étendue resserrée du poème," et, comme Algarotti en Italie, il déplore qu'on ne se soit pas appliqué à l'imiter.⁹⁸ Il invoque, en outre, la tragédie antique pour des questions de détail: le dénouement d'un opéra doit être heureux, d'abord parce que "l'âme, extrêmement ébranlée par l'union de la parole et de la musique, a besoin d'être raffermie et rassurée,"⁹⁹ et aussi parce que les dénouements d'Euripide sont heureux.¹⁰⁰ Or, les Grecs pour dénouer heureusement l'action de leurs drames font intervenir les dieux. "D'où nécessité, parfois, ajoute du Roulet, de moyens sur-naturels" à l'opéra.¹⁰¹

Nous voici donc encore une fois revenus à la question du merveilleux. Ce procédé, jadis indispensable, puis condamné par Diderot et Grimm, est maintenant considéré par du Roulet, bon Normand, comme un accessoire qu'on ne doit pas entièrement bannir de l'opéra, mais "qui ne doit être employé qu'avec beaucoup de précaution, lorsque par la nature du sujet du drame il est essentiellement nécessaire, et par conséquent supposé vraisemblable", comme dans *Armide*, par exemple.¹⁰² Encore faut-il n'user que du merveilleux "admis et consacré, pour ainsi dire, par l'au-

⁹⁵ Lecerf avait pourtant comparé *L'Armide* de Quinault aux tragédies grecques.

⁹⁶ Diderot: *De la poésie dramatique*, 1758.

⁹⁷ Lacombe: *Le Spectacle des Beaux-Arts*, 1758, p. 153.

⁹⁸ Du Roulet: *Lettre sur les drames-opéra*, p. 6.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰² Du Roulet, p. 36.

torité des Anciens”, et se garder d’y ajouter, comme Quinault dans *Atys*, le merveilleux féerique, produit de l’imagination de l’auteur. Enfin, il ne faut pas que les divinités jouent un rôle principal dans le poème car “nous avons de la divinité une idée beaucoup plus épurée que les Anciens”.¹⁰³ A part cette concession à la raison et aux bienséances, ce retour partiel au merveilleux est basé sur l’imitation de la tragédie grecque. C’est parce que les Grecs ont employé le merveilleux sur la scène que nous devons les imiter dans notre opéra, forme dramatique la plus proche du théâtre antique.

Dans ce retour au merveilleux, devenu élément de tragédie par excellence, on serait tenté de voir une sorte de reprise de l’opéra ancien style: cependant, du Roulet critique énergiquement l’emploi que Quinault a fait du merveilleux. C’est dans Euripide qu’il croit trouver le modèle d’une esthétique nouvelle de l’opéra. Chabanon, dix ans plus tard, affirme aussi la nécessité du merveilleux à l’opéra et le justifie par l’exemple des tragédies grecques “qui admettent l’apparition des dieux même dans les moments les plus austères”.¹⁰⁴

D’ailleurs, le mouvement antiquisant s’était dessiné dans la tragédie régulière surtout depuis 1750: les auteurs dramatiques, au milieu de la résurrection de l’antiquité opérée par Caylus, Cochin, des Brosses, prétendent y contribuer et veulent écrire des tragédies suivant la formule de Sophocle ou d’Euripide. Il importe de préciser cet effort pour mieux comprendre et apprécier les prétentions des librettistes

De “la lumière précieuse que les Anciens nous ont transmise”,¹⁰⁵ il ne reste au XVIII^e siècle qu’une lueur bien indécise; à vrai dire, on n’a retenu de Sophocle et d’Euripide que deux caractéristiques qui forment à elles seules le prétendu idéal tragique selon les Grecs: simplicité d’action et absence d’amour ou plutôt de galanterie: ainsi on va chercher dans le théâtre grec les remèdes à deux grands maux dont souffre la tragédie française: complexité d’action et excès d’intrigues amoureuses. On répète avec le P. Brumoy, que rien n’est plus simple que les tragédies antiques: “nul épisode, nul personnage étranger, nul ressort pour ménager ce qu’on appelle aujourd’hui des situations”.¹⁰⁶ L’*Électre* de Sophocle est “d’une

¹⁰³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁴ Cf. Chabanon: *op. cit.*, 1786, p. 276.

¹⁰⁵ Voltaire: *Épître à la Duchesse du Maine*, 1750, p. 87.

¹⁰⁶ Brumoy: *Discours sur le parallèle des théâtres*, 1730. *Théâtres des Grecs*: t. I, p. 209.

noble simplicité: le nœud se forme de lui-même et sans épisode, sans ressort étranger".¹⁰⁷ C'est d'après Voltaire, ce qui fait la grande beauté de la pièce;¹⁰⁸ d'après l'Abbé Jacquet, ce qui la rend vraisemblable.¹⁰⁹ La tragédie grecque devient le modèle de la tragédie par excellence, "simple, unie, cheminant par un seul sentier, méprisant comme trop au dessous d'elle toutes les beautés épisodiques", bien différente en cela des tragédies de nos jours, "dont le tissu implexe et le nœud maladroît révoltent encore plus que les défauts de la poésie et du style". . . .¹¹⁰

En outre, dès le commencement du siècle, la lutte contre l'amour et la galanterie au théâtre, s'appuie sur l'exemple des Grecs: Jean Baptiste Rousseau "meurt de peur" que le jeune Arouet n'ait affaibli le sujet d'*Œdipe* en y mêlant l'amour,¹¹¹ quoiqu'il n'y ait dans *Œdipe* aucune intrigue d'amour, on critique Voltaire pour avoir introduit dans sa pièce "le ressouvenir d'une passion éteinte: Sophocle avait réussi sans cet ornement étranger".¹¹² Brumoy ne manque pas de faire remarquer l'importance de l'amour dans la tragédie française, alors que "les tragédies grecques se soutiennent par la seule force de l'action qui en est le fond".¹¹³ L'Achille, galant et français, dans l'*Iphigénie* de Racine est bien éloigné de l'Achille grec.¹¹⁴ S'il faut en croire Voltaire, c'est de l'absence d'intrigues amoureuses que découle la force tragique des Grecs: ils ont évité un élément indigne de la grandeur de la tragédie.¹¹⁵

L'admiration pour les Anciens n'est pas absolue et se borne à ces deux caractéristiques. On en trouve d'autres qui choquent les bienséances, auxquelles de XVIIIème siècle reste encore attaché. On reproche aux Grecs la déclamation, une psychologie insuffisante,¹¹⁶ l'in vraisemblance de certaines situations,¹¹⁷ ce que l'on

¹⁰⁷ Gaillard: *Parallèle des quatre Électre*, 1750.

¹⁰⁸ Voltaire: *Dissertation sur les principales tragédies, anciennes et modernes qui ont paru sur le sujet d'Électre* . . . par M. Dumolard, 1750, p. 171.

¹⁰⁹ Jacquet: *Parallèle des tragiques grecs et français*, 1760, p. 70.

¹¹⁰ La Morlière: *Réflexions sur la tragédie d'Oreste*, 1750.

¹¹¹ *Lettre à Brossette*, 1717.

¹¹² *Épître à la Duchesse du Maine*, 1750, p. 82.

¹¹³ Brumoy: *Discours sur le parallèle des théâtres*, 1750. *Théâtre des Grecs*, t. I, p. 215.

¹¹⁴ Brumoy: *Réflexions sur l'Iphigénie en Aulide d'Euripide et de Racine*, t. II, p. 478.

¹¹⁵ *Épître à la Duchesse du Maine*, 1750, p. 83.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁷ Brumoy: *Discours sur le théâtre des Grecs*, t. I, p. 13.

trouve pourtant dans la tragédie contemporaine, et surtout les inconvenances dont elles fourmillent: il faudrait proscrire la cruche qu'Électre porte sur l'épaule¹¹⁸ et le prétendu naturel plus comique que tragique de certaines scènes: celle où Philoctète se traîne sur le théâtre et "s'agite comme un épileptique"; celle aussi où Hermione menace Andromaque de la réduire à balayer sa maison.¹¹⁹ Naturel trop bourgeois, explique Jacquet, et qui ne convient en rien à la tragédie.

Mais c'est surtout l'atrocité des sujets et des caractères qui a le don de déplaire: Voltaire, à une époque, il est vrai, où il n'aimait guère les Anciens, trouvait leur théâtre non moins révoltant que celui de Shakespeare: beaucoup de tragédies grecques sont remplies de "terreur portée à l'excès: Hyppolite vient compter ses blessures et pousser des cris malheureux; Œdipe paraît couvert de sang; on entend les cris de Clytemnestre que son propre fils égorge."¹²⁰ C'est ce dernier épisode qui choque le plus les critiques: Gaillard insiste sur l'atrocité du rôle d'Electre qui, sentant son frère faiblir devant l'horreur du crime qu'il va accomplir, l'encourage à tuer sa mère.¹²¹ Marmontel juge indécent le caractère de Clytemnestre,¹²² et Larcher, dans sa traduction d'Euripide,¹²³ écrit que "le meurtre de Clytemnestre, quoiqu'ordonné des dieux, a quelque chose qui nous révolte". Le P. Brumoy avait eu beau s'efforcer de prouver à ses contemporains que l'horreur de ces détails s'expliquait par la brutalité des mœurs grecques,¹²⁴ les traditionnelles bienséances l'emportaient sur la vérité.

Du reste, l'opinion que l'on a des Anciens ne laisse pas d'être fort indécise, et les contradictions sont nombreuses. On ne semble pas très sûr de ce qu'on appelle la simplicité grecque; doit-on admirer le plus la nudité des drames de Sophocle ou les procédés mélodramatiques d'Euripide? Il est certain que ce dernier justifierait assez les tendances de la tragédie française au XVIIIème siècle, sans cesse à la recherche de situations touchantes ou terribles; et l'on ne peut s'empêcher de louer les ressorts mélodra-

¹¹⁸ Gaillard: *Parallèle etc.* . . . , p. 20.

¹¹⁹ Jacquet: *op. cit.*, p. 189.

¹²⁰ Voltaire: *Discours sur la tragédie: à Mylord Bolingbroke en tête de Brutus*, 1730.

¹²¹ Gaillard: *op. cit.*, p. 23.

¹²² *Eléments de littérature*, livre V, p. 175.

¹²³ 1750. Introduction.

¹²⁴ *Discours sur le théâtre des Grecs*, t. I, pp. 13-14.

matiques chez Euripide. Le P. Brumoy qui, avons-nous dit, admire tant la simplicité d'action dans le théâtre antique, s'émerveille aussi bien sur les situations embrouillées d'Euripide dans *Iphigénie en Tauride*, qu'il trouve tout à fait tragiques: "Oreste est obligé par les lois du pays à périr par les mains d'une sœur; ils se voient sans se connaître. . . . Les curieuses interrogations de la sœur et les réponses ambiguës du frère font tout l'art de la situation: le voile ne se lève que peu à peu et il s'embarrasse à proportion qu'il se développe".¹²⁵ Il y a là contradiction évidente avec ce que le même Brumoy avait écrit sur la simplicité grecque dans le *Parallèle des deux théâtres*. Comment expliquer cette contradiction, sinon par l'indécision de la conception que l'on se fait de la tragédie antique? La mise en œuvre se ressent singulièrement de cette indécision.

Au milieu du siècle, trois tragédies représentent sur la scène du Théâtre Français l'idéal antique. Ce sont *Mérope* et *Oreste* de Voltaire, *Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche et *Hypermnestre* de Lemierre.¹²⁶ L'opinion est unanime à trouver dans ces œuvres le reflet de l'antiquité grecque: en ce qui concerne Voltaire, au moins, l'intention des auteurs est incontestable: *Mérope* est une pièce sans amour, à la grecque,¹²⁷ "il rappelle le *Cresphonte* d'Euripide, tragédie perdue mais dont nous savons qu'une situation, la reconnaissance entre la mère et le fils, était considérée comme la plus saisissante de tout le théâtre grec".¹²⁸ La critique est encore plus affirmative, puisqu'elle soutient que Voltaire nous a rendu le *Cresphonte* d'Euripide.¹²⁹ Comment cela? En conservant la simplicité du sujet en le débarrassant d'épisodes superflus et de scènes inutiles, en ménageant l'intérêt jusqu'au dénouement dont la surprise est préparée avec beaucoup d'art. Et puis aussi, Voltaire a eu le grand mérite d'éviter l'intrigue amoureuse traditionnelle.¹³⁰ Sa critique est tout aussi élogieuse pour *Oreste*: c'est "du Sophocle dans toute sa majesté et toute sa gloire, à l'exception, ajoute-t-on prudemment, de quelques traits de férocité, trop marqués et trop révoltants pour nos usages, auxquels on a sub-

¹²⁵ Brumoy: *Réflexions sur Iphigénie en Tauride*, III, p. 113.

¹²⁶ *Mérope*, 1743, *Oreste*, 1750, *Iphigénie en Tauride*, 1757, *Hypermnestre*, 1758.

¹²⁷ *Lettre à d'Argental*, 12 Juin 1738.

¹²⁸ *Lettre à Scipio Maffei*.

¹²⁹ *Lettre du Père Tournemine au P. Brumoy sur la tragédie de Mérope*, 1746, p. 77.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 177-178.

stitué tout ce qui pourrait les remplacer avec plus de dignité”.¹³¹ En 1778, *Oreste* est pour Métra, “de toutes les tragédies modernes, celle qui approche le plus du génie des auteurs grecs; par sa régularité elle est supérieure à tous leurs chefs-d’œuvre; c’est leur beau genre embelli et perfectionné”.¹³² C’est aussi pour leurs qualités “grecques” qu’*Iphigénie en Tauride* et *Hypermnestre* sont deux des plus grands succès dramatiques du XVIIIème siècle. Grimm qui, au milieu des enthousiasmes, garde en général son sang-froid et son scepticisme, convient que Guimond de la Touche a refait *Iphigénie en Tauride* dans toute la simplicité grecque. Il félicite l’auteur d’avoir été assez courageux pour supprimer un amour épisodique dont Racine, selon sa coutume, avait défiguré son plan “et d’avoir suivi en cela le grand goût des Anciens”.¹³³ Depuis *Zaïre* et *Mérope*, on n’avait pas vu d’exemple d’un pareil succès. Si Diderot critique la pièce, c’est parce que l’auteur n’a pas su, selon lui, tirer parti des situations admirables que la légende grecque lui offrait.¹³⁴ C’est aussi par la simplicité qu’*Hypermnestre* plaît à Grimm qui trouve cette tragédie “tout à fait dans le goût des Anciens”; “disons hardiment, ajoute-t-il qu’*Hypermnestre* a en cela quelque supériorité sur la plupart des pièces de Racine qui, quoique conduites avec un art extrême n’ont pas cette simplicité que nous admirons tant dans les pièces anciennes”.¹³⁵

Là encore, c’est l’éternelle condamnation de la complexité d’action et de l’intrigue amoureuse. Mais qu’est-ce donc que la simplicité d’action pour le XVIIIème siècle? On ne peut s’empêcher de se poser la question à la lecture des tragédies que nous venons de citer. Toutes abondent en éléments mélodramatiques, ou en incidents inattendus, destinés à créer des situations émouvantes ou terribles: *Mérope*, la plus sobre des quatre, n’en est pas exempte: le jeune homme qui passe pour le meurtrier d’Égisthe, c’est Égisthe lui-même; Mérope a déjà le poignard levé sur lui, quand Narbas l’arrête à temps et lui dévoile l’identité de celui qu’elle allait tuer: c’est son fils.

Oreste se fait passer pour son propre meurtrier aux yeux

¹³¹ Rochette de la Morlière: *Réflexions sur la tragédie d’Oreste*, p. 24.

¹³² Métra: *Correspondance secrète*, VI, p. 160.

¹³³ Grimm: *Correspondance*, mai 1757, III, 374.

¹³⁴ *Observations de M. Diderot sur l’Iphigénie en Tauride de M. Guimond de la Touche*, dans *Correspondance* de Grimm etc., 1757, III, 394.

¹³⁵ Grimm: IV, p. 37, octobre 1758.

d'Égisthe et de sa mère Clytemnestre. Égisthe, en récompense, lui donne en mariage Électre, sa propre sœur: celle-ci va tuer son nouveau maître, lorsqu'elle reconnaît en lui son frère. Dans *Iphigénie en Tauride*, Oreste va être sacrifié par Iphigénie quand celle-ci, à certaines paroles, reconnaît son frère. Pylade, providentiellement, arrive à la tête de ses Grecs pour sauver son ami et Iphigénie. Hypermnestre est contrainte par son père de tuer Lyncée qu'elle aime: une révolte propice du peuple sauve Lyncée.

Comment, alors, peut-il être question de simplicité d'action? Tout est mis en œuvre, au contraire, pour terroriser les spectateurs en compliquant l'intrigue. En vérité, il s'agit plutôt de l'unité de l'action que de sa simplicité. C'est bien en effet, la conséquence de la suppression de l'intrigue amoureuse accessoire. On se plaît sans doute, à montrer que les événements, si compliqués soient-ils, contribuent à l'unité d'intérêt, "que le péril d'Égisthe occupe seul le théâtre et que l'intérêt croît de scène en scène";¹³⁶ que, dans l'*Oreste* de Voltaire, "le nœud est fortement serré et habilement dénoué". Mais, si l'intérêt est un, quelle complexité d'intrigue! Certes cette complexité se retrouve dans les drames d'Euripide, pleins d'épisodes et de digressions, de méprises et de reconnaissances. Mais le XVIII^e siècle, à de rares exceptions près,¹³⁷ ne veut voir dans le théâtre grec que simplicité et même nudité. En réalité, cette complexité est celle du théâtre de Crébillon et de Voltaire. Vers 1750, le siècle se pique de retourner à l'antiquité; mais, toujours timide lorsqu'il s'agit de toucher à la sacro-sainte tragédie, il se contente, en somme, de supprimer l'amour accessoire et de crier aussitôt à l'imitation de l'antiquité; chose facile, car, à la même époque, un autre courant entraîne la tragédie vers des sujets nationaux et patriotiques. Il faut bien peu de chose pour classer une tragédie dans le genre antique: parfois le titre seul suffit.

Quel fut, dans ce mouvement antiquisant le rôle du livret d'opéra; quel appoint a-t-il apporté à la conception du drame antique? C'est ce que l'étude des œuvres va nous montrer.

En réalité le mouvement antiquisant à l'opéra n'est pas un mouvement original; il dérive directement de l'imitation de la tragédie. Les librettistes, en effet, ne se bornent pas à adapter

¹³⁶ *Lettre du P. Tournemine au P. Brumoy*, 1746.

¹³⁷ Cf. Jacquet: *op. cit.*, p. 153.

Corneille et Racine; ils transportent aussi à l'opéra les œuvres des auteurs dramatiques de leur siècle. Or, la tragédie contemporaine ayant des prétentions à "l'antique", les librettistes se trouvent entraînés à imiter l'antiquité. L'imitation de la tragédie va prendre ainsi une nouvelle orientation.

Mais les librettistes vont plus loin: non contents d'atteindre l'antiquité à travers la tragédie française, ils empruntent directement aux Grecs: cette double source apparaît nettement dans les opéras suivants: *Iphigénie en Tauride*, de Guillard, musique de Gluck, représenté le 18 mai 1779;¹³⁸ *Électre*, de Guillard, musique de Lemoyne, représenté le 2 juillet 1782; *Œdipe à Thèbes*, de Duprat de la Touloubre, musique de Lefroid de Méreaux, représenté le 30 décembre, 1791.¹³⁹

Iphigénie en Tauride est le coup d'essai de Guillard, le futur librettiste de *Chimène* et des *Horaces*, et jeune protégé de du Roulet. C'est ce dernier qui, si l'on en croit la *Correspondance* de Grimm,¹⁴⁰ aurait indiqué au débutant le sujet du livret, dont voici le résumé:

Acte I: Au milieu de la lueur des éclairs et du fracas du tonnerre, Iphigénie et les prêtresses assemblées dans le temple de Diane, en Tauride, implorent la miséricorde des dieux, irrités, semble-t-il, par les sacrifices humains. Le calme renaît peu à peu. Iphigénie raconte un songe qu'elle vient d'avoir: elle a vu sa mère tuer son père: elle s'est vue elle-même forcée de tuer son frère Oreste: elle déplore la fatalité qui poursuit sa famille. On lui annonce que deux Grecs viennent d'être faits prisonniers et que le roi Thoas exige leur sacrifice.

Acte II: Ces deux Grecs sont Oreste et Pylade: Oreste s'accuse d'être la cause de la mort prochaine de son ami. Des gardes emmènent Pylade. Oreste, demeuré seul, est en proie aux remords: les Euménides l'entourent et lui reprochent l'assassinat de sa mère; le spectre de cette dernière lui apparaît.

Iphigénie interroge Oreste qui lui apprend la mort d'Agamemnon tué par Clytemnestre, qui, à son tour, a été tuée par Oreste. Ce dernier, annonce-t-il, est mort. Iphigénie déplore ces malheurs, et rend les honneurs funèbres aux mânes de son frère.

Acte III: Iphigénie veut arracher à la mort au moins un des Grecs: elle accorde la vie à celui qui se chargera de porter un message à sa sœur Électre. Oreste et Pylade ne peuvent se résoudre à se séparer. Cependant, Oreste, menaçant de se tuer si Pylade

¹³⁸ 408 représentations de 1779 à 1828.

¹³⁹ 7 représentations.

¹⁴⁰ *Correspondance* de Grimm, Diderot etc., mai 1779.

ne part pas, ce dernier s'y décide en se promettant bien de sauver son ami.

Acte IV : Le sacrifice s'apprête : Iphigénie lève le couteau sur Oreste, lorsque celui-ci a une pensée pour sa sœur qu'il croit morte en Aulide. Iphigénie reconnaît Oreste dans celui qu'elle allait tuer. A ce moment Thoas, arrive furieux d'apprendre que Pylade s'est échappé. Il va immoler Iphigénie et son frère, lorsque Pylade entre à la tête des Grecs et tue Thoas. Au cours du combat, Diane apparaît et ordonne aux Scythes de laisser partir Oreste et Iphigénie et de leur remettre sa statue, déshonorée par les sacrifices humains.

C'était, comme *Iphigénie en Aulide*, un sujet déjà plusieurs fois traité en France depuis plus d'un siècle, mais qui, sous forme d'opéra et de tragédie, avait présenté jusqu'en 1757 les mêmes complications.

Dans son opéra d'*Iphigénie en Tauride*, Duché, en 1704, imagine qu'Électre est tombée aux mains de Thoas en même temps qu'Oreste et Pylade. Thoas devient amoureux de la jeune fille; elle l'épousera ou son frère et Pylade mourront. Les trois premiers actes sont consacrés à cette intrigue secondaire qui nous fait perdre de vue complètement le sujet proprement dit. Ce n'est qu'aux quatrième et cinquième actes que l'auteur aborde vraiment la question du sacrifice d'Oreste et de Pylade par Iphigénie. Le dénouement, à peu près conforme à celui d'Euripide, fait intervenir Diane (au lieu de Minerve), qui arrête le combat entre les Scythes et les Grecs. Comme il faut s'y attendre, l'action est ornée de la pompe traditionnelle de l'opéra ancien style : apparition de Diane au deuxième acte pour apaiser les fureurs d'Oreste; interventions d'oracles, de Tritons et du Dieu Océan; enfin embrasement final du palais de Thoas.

C'est surtout dans le domaine de la tragédie que le sujet d'*Iphigénie en Tauride* se retrouve le plus souvent. Racine vers 1673 avait ébauché le plan du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride* : comme dans sa première *Iphigénie*, le grand tragique ajoutait à la simple action d'Euripide une intrigue d'amour : le fils de Thoas aime Iphigénie, mais son père est opposé à cette union de son fils avec une simple esclave. L'acte s'ouvre par le songe d'Iphigénie : son père lui est apparu "nageant dans le sang; elle-même tenait un poignard pour égorger son frère Oreste".¹⁴¹

¹⁴¹ Racine : *Œuvres complètes*, 1865-1886.

Les successeurs de Racine ne manquèrent pas d'imiter leur maître en lui empruntant cette intrigue amoureuse: ils se crurent obligés de compliquer plus encore l'action pour amener le cinquième acte: c'est du moins ce que prétend La Grange Chancel, auteur d'*Oreste et Pylade*, représenté en 1709.¹⁴² Ce n'est plus le fils de Thoas, mais Thoas lui-même qui est amoureux d'Iphigénie: or Thoas est fiancé à Thomiris. C'est Thomiris qui, pour se venger, favorise, après d'innombrables incidents romanesques, la fuite d'Oreste, de Pylade et d'Iphigénie. Ajoutons qu'Iphigénie est amoureuse de Pylade et que la reconnaissance d'Iphigénie et d'Oreste ne se fait pas tout d'abord: Iphigénie sans reconnaître Oreste, apprend que le Grec est le meurtrier de Clytemnestre: elle est donc tout heureuse de pouvoir venger sa mère. Ce n'est qu'à l'acte suivant que la reconnaissance a lieu. Voilà ce qu'était devenue une tragédie d'Euripide, entre les mains d'un pseudo-classique dans les premières années du XVIIIème siècle.

Iphigénie en Tauride, tragédie de Pick (1753), présente, grâce à sa simplicité, un plus grand intérêt. L'auteur a voulu, dit-il dans sa préface, imiter autant qu'il lui a été possible "la bienheureuse simplicité des anciens si souvent négligée par les modernes". Pick a tout simplement reproduit dans son premier acte le plan de Racine: il met en scène Agénor, fils de Thoas, amoureux d'Iphigénie, et adversaire de son père dont il blâme la lâcheté et l'hypocrisie. Pick, à part ce détail, suit d'assez près Euripide.

L'Iphigénie en Tauride de Vaubertrand (1757) est la répétition du même thème avec quelques variantes: l'auteur prend dans La Grange Chancel l'idée de l'amour de Thoas pour Iphigénie. Il imagine en outre que Pylade, qui s'est échappé, a rejoint les Grecs, vient délivrer Oreste et tuer Thoas.

Guimond de la Touche avait ainsi une voie toute tracée lorsqu'il reprit le même sujet en 1757: il a le mérite de revenir à beaucoup plus de sobriété:

Acte I: Iphigénie déplore son sort; on lui annonce qu'elle devra sacrifier deux nouvelles victimes. Elle s'y résout.

Acte II: On amène Oreste et Pylade: Iphigénie est secrètement attirée par ces étrangers. Elle interroge Oreste qui lui apprend la mort d'Agammemnon, de Clytemnestre, et d'Oreste lui-même.

Acte III: Iphigénie veut sauver au moins un des Grecs. Lutte de générosité entre Oreste et Pylade. Pylade partira, chargé d'un message pour Electre.

¹⁴² La Grange Chancel: *Œuvres complètes*, 1758.

Acte IV: On annonce la mort de Pylade. Désespoir d'Oreste. Reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie.

Acte V: Thoas vient exiger le sacrifice. Iphigénie, entourée de ses prêtresses, refuse et protège Oreste. Pylade arrive à la tête de ses Grecs pour sauver son ami et Iphigénie. Thoas est tué.

Cette fois, Guimond de la Touche avait enfin supprimé l'intrigue amoureuse, et s'était pour cela attiré les éloges de la critique contemporaine, qui reconnaissait dans la pièce la fameuse "simplicité grecque".

C'est de cette tragédie que Guillard s'inspire tout d'abord dans son opéra. Il en suit fidèlement le plan général: parfois les actes sont reproduits scène par scène. Le premier acte de Guillard rappelle identiquement l'exposition de Guimond: le songe d'Iphigénie correspond dans tous ses détails à celui de la tragédie parlée; Thoas poussé par une terreur superstitieuse, vient réclamer la mort des deux Grecs récemment faits prisonniers. Rien de semblable dans la tragédie d'Euripide, où le personnage de Thoas n'apparaît que beaucoup plus tard et ne joue qu'un rôle très effacé. La coupe de l'acte II, celle de l'acte III, dans l'ensemble, sont les mêmes dans les deux ouvrages. Le combat de générosité entre les deux amis, qui refusent l'un et l'autre de se sauver en portant à Électre le message de sa sœur, se retrouve chez Guillard à peu près tel qu'il est dans Guimond.¹⁴³

Bien entendu, suivant la nouvelle formule de l'opéra, Guillard simplifie la tragédie, pour le plus grand avantage de l'intrigue, du reste, en supprimant des détails le plus souvent inutiles: au deuxième acte, Guimond imagine qu'Oreste et Pylade avaient été séparés par un naufrage et qu'ils se retrouvent soudain tous deux prisonniers: occasion d'une scène touchante, certes, mais bien longue. Guillard omet cette scène, ainsi que dans l'acte IV, les détails de la fuite de Pylade. Bien plus, il supprime l'acte V si traînant dans Guimond, dont il condense assez heureusement les scènes 1, 2, 3, 4 et 5 dans la seule scène 4 de l'acte IV. Ainsi la coupe de l'opéra en 4 actes ne s'explique guère autrement que par cette sorte de réajustement par la simplification de la tragédie parlée.

A cette simplicité d'action correspond une grande sobriété de paroles: la tragédie de Guimond de la Touche était toute déclamatoire: l'auteur avait remédié à la nudité de l'action par des

¹⁴³ Guimond, Acte III, 5 et 6. Guillard, Acte III, 4.

tirades pompeuses et inutiles: "Il est long et verbeux dans la première entrevue d'Iphigénie avec les captifs, disait Diderot; même défaut avec un peu d'entortillage dans la scène des amis".¹⁴⁴ Rien n'est plus insupportable que l'interminable scène 2 de l'acte I où Iphigénie entretient sa confidente Ismène du songe qu'elle vient d'avoir, et de ses craintes. Mêmes longueurs et mêmes bavardages dans la scène 2 de l'acte II où Oreste est pris d'un accès de folie furieuse, imité évidemment de la scène finale d'*Andromaque*. Iphigénie disserte sur la religion naturelle,¹⁴⁵ s'élève contre la superstition, adresse à Thoas des remontrances humanitaires qui étonnent dans la bouche d'une prêtresse qui, depuis de longues années, sacrifie à Diane les étrangers que lui livre le roi. Oreste ne cesse d'être frénétique, Pylade d'être exalté dans son amitié. Bref, la tragédie de Guimond illustre bien la fausse grandeur et la verbosité des imitateurs de Racine au XVIIIème siècle.

Aussi, Guillard n'a-t-il aucun mal à faire plus pathétique: en simplifiant la tragédie, il lui rend le tragique qu'elle n'avait plus: il supprime, par exemple, au second acte les fureurs d'Oreste et les remplace par une tirade sobre et touchante;¹⁴⁶ il rend plus tragique et plus vraie la reconnaissance d'Iphigénie et d'Oreste: Iphigénie est sur le point de sacrifier Oreste quand celui-ci s'écrie:

Iphigénie ma sœur,
Ainsi tu fus jadis immolée en Aulide.¹⁴⁷

Guimond de la Touche s'étendait avec complaisance sur cette scène et amenait péniblement la reconnaissance, qui donnait alors lieu à une scène attendrissante, coupée d'exclamations et de points du suspension.¹⁴⁸

D'autre part, la mise en tableaux de ce qui n'est que suggéré dans la tragédie classique ajoute certainement à l'élément tragique: la scène 2 du premier acte, si plate dans Guimond, parce qu'elle n'est qu'un long dialogue entre Iphigénie et sa confidente, est transformée dans la première scène de l'opéra en un tableau:

¹⁴⁴ *Correspondance* de Grimm, etc., août 1757, III, p. 392.

¹⁴⁵ Acte II, sc. 6.

¹⁴⁶ Acte II, sc. i: Oreste: Je t'ai donné la mort.

Ce n'était pas assez que ma main meurtrière
Eût plongé le poignard dans le cœur d'une mère,
Les Dieux me réservaient pour un forfait nouveau:
Je n'avais qu'un ami, je deviens son bourreau.

¹⁴⁷ Acte IV, sc. 2.

¹⁴⁸ Acte IV, sc. 6.

Iphigénie et les prêtresses de Diane, en proie à l'angoisse provoquée par un songe, implorent la Déesse. La mise en action rend à la tragédie sans aucun doute sa véritable valeur dramatique.

La critique contemporaine fut d'ailleurs unanime à remarquer la belle tenue du livret: "*Iphigénie en Tauride*, lit-on dans le *Journal des sciences et des arts*, semble avoir convaincu le public de la possibilité d'allier les règles sévères de la poésie dramatique à l'harmonie du chant et faire croire qu'on peut aller à l'opéra pour les vers".¹⁴⁹ Le *Journal de Paris* remarque qu'on ressent à la représentation de cet opéra la même émotion que celle "que nous font éprouver à la Comédie française les tragédies les mieux représentées".¹⁵⁰ La *Correspondance* de Grimm va plus loin: elle déclare que "cette déclamation notée est bien préférable à tout ce qu'il faut essayer aujourd'hui au théâtre français".¹⁵¹ Ainsi, pour la première fois, l'opéra présentait une supériorité incontestable sur la tragédie dont il était tiré.

Guillard suit donc d'abord les traces de son maître et protecteur du Roulet en adaptant une tragédie française à l'opéra. Seulement, alors que du Roulet dans *Iphigénie en Aulide*, s'en tenait à une simple adaptation, Guillard va plus loin: à travers la tragédie de Guimond, il atteint la tragédie grecque.

Avec juste raison, le livret de Guillard, plus que tout autre opéra précédent, passe aux yeux de la critique pour l'image la plus fidèle de la tragédie antique: "Quand j'entends *Iphigénie*, écrit le rédacteur de la *Correspondance* de Grimm, j'oublie que je suis à l'opéra; je crois entendre une tragédie grecque dont Lekain et Mlle Clairon auraient fait la musique".¹⁵² Certains vont jusqu'à ignorer la source directe du livret; "C'est une bêtise de journaliste, prétend Métra, d'avoir dit que l'*Iphigénie* de M. Guillard était sur le plan de celle de La Touche, tandis qu'il n'y a pas une scène, ni même un seul mot de ressemblance, puisqu'elle est tracée d'après le poète grec".¹⁵³ Le *Journal de Paris* affirme aussi que "M. Guillard a puisé son sujet chez les Grecs et a suivi leur manière".¹⁵⁴ Cet enthousiasme se trouve parfois justifié.

D'abord, le livret répond à l'idée que l'on se fait au XVIII^e siècle d'une tragédie antique. Pour la première fois, l'amour est

¹⁴⁹ Mai 1779.

¹⁵¹ mai 1779.

¹⁵³ Métra: *op. cit.*, VIII, 5 juillet 1779.

¹⁵⁰ 3 juin 1779.

¹⁵² Grimm: *op. cit.*, mai 1779.

¹⁵⁴ 19 mai 1779.

absent d'un opéra. Il était absent aussi, nous l'avons vu, de la tragédie de Guimond; mais ce qui, en 1779, finit par être considéré comme naturel dans une tragédie est, dans un opéra, une audace,¹⁵⁵ en même temps qu'une fidèle inspiration antique. Guillard, par la sobriété de l'action, rétablit aussi, dit-on, la simplicité et la majesté de la tragédie antique.¹⁵⁶ Suppression de l'intrigue amoureuse et simplicité d'action, voilà encore qui justifie l'épithète d'antique appliquée à l'opéra de Guillard.

Les rapports du livret de Guillard avec la tragédie grecque ne se bornent cependant pas à ces deux éléments, criterium de l'antique au XVIII^e siècle. Le librettiste, lorsqu'il s'éloigne de la tragédie de Guimond, emprunte souvent directement aux Grecs. D'abord, il rétablit dans certains de ses détails l'intrigue d'Euripide: dans la tragédie française, c'est Thoas qui vient annoncer à Iphigénie la capture de deux Grecs; dans l'opéra, c'est un Scythe¹⁵⁷ qui donne à la prêtresse des détails sur l'évènement. Le bouvier d'Euripide remplissait le même rôle. Dans l'opéra, le récit, si abrégé qu'il soit, rappelle quelque peu celui du bouvier:

Deux jeunes Grecs échoués sur ces bords,
Ont longtemps contre nous tenté de se défendre;
Ils viennent enfin de se rendre
Après de pénibles efforts;
L'un d'eux était rempli d'un désespoir farouche,
Les mots de crime et de remords
Étaient sans cesse à sa bouche;
Il détestait la vie, il appelait la mort!

C'est, en somme un résumé succinct du long récit d'Euripide: des bouviers scythes en train de baigner leurs troupeaux, ont découvert deux Grecs dont l'un paraissait en proie à un délire furieux. Les bouviers les ont attaqués à coups de pierres et après une longue lutte les ont forcés à se rendre.

C'est aussi au rétablissement de l'intrigue d'Euripide qu'aboutit la simplification que Guillard fait subir à la tragédie de Guimond: Guillard, avons-nous dit, supprime au début du deuxième acte la séparation d'Oreste et de Pylade imaginée dans la tragédie parlée. Grâce à cette suppression, la marche de la tragédie grecque, où

¹⁵⁵ Cf. *Journal encyclopédique*: juillet, 1779. *Journal de Paris*: 19 Mai, 1779.

¹⁵⁶ Métra: *op. cit.*, X, p. 123.

¹⁵⁷ Acte I, 3.

Oreste et Pylade paraissent ensemble sur la scène, se trouve respectée; par cette omission, en outre, Guillard renonce à la situation, touchante à souhait, de la réunion des deux amis après leur séparation,¹⁵⁸ sacrifice notable à l'époque des "cœurs sensibles", et qui ne peut guère s'expliquer que par le désir de respecter Euripide.

C'est de celui-ci que Guillard s'inspire encore dans la scène 6 de l'acte II, où Iphigénie offre des libations aux mânes de son frère qu'elle croit mort. Guimond dans sa tragédie ne fait aucune allusion à cette cérémonie. Dans Euripide, Iphigénie, après avoir tué en songe son propre frère prépare à sa victime des libations funèbres: "je peux le faire, dit-elle, à l'aide des femmes grecques que le roi m'a données pour servantes".¹⁵⁹ La scène de Guillard est la mise en action de ces données du poète grec:

Iphigénie (*aux prêtresses*):

Apportez-moi la coupe funéraire.
Offrons à cette ombre si chère
Les froids honneurs qui lui sont dûs.

(*On apporte la coupe et l'on commence les cérémonies funèbres*)

Oh! mon frère, daigne entendre
Les accents de la douleur!
Que les regrets de ta sœur
Jusqu'à toi puissent descendre!

Prêtresses:

Contemplez ces tristes apprêts,
Mânes sacrés, ombre plaintive;
Que nos larmes, que nos regrets
Pénètrent l'inférieure rive!

Le merveilleux contribue aussi au retour à l'antique: toute divinité était naturellement absente de la tragédie de Guimond. Dans l'opéra, Diane¹⁶⁰ ordonne aux Scythes de remettre sa statue aux Grecs. Ainsi s'accordaient enfin, dans l'emploi du merveilleux, l'opéra français et la tragédie grecque.

Ce n'est du reste pas uniquement à Euripide que Guillard s'adresse pour ses emprunts: dans la scène 4 de l'acte II, le librettiste nous montre Oreste aux prises avec les Euménides qui le poursuivent:

¹⁵⁸ Guimond: Acte II, 3.

¹⁵⁹ *Théâtre d'Euripide*, traduction L. Humbert, t. II, p. 9, Paris, Garnier.

¹⁶⁰ C'est Minerve et non Diane qui apparaît dans Euripide: il semble, sans doute, plus simple et plus logique à Guillard de faire intervenir Diane, directement intéressée, plutôt que Minerve, protectrice d'Oreste et d'Athènes.

(*Les Euménides sortent du fond du théâtre et entourent Oreste. Les unes exécutent autour de lui un ballet-pantomime de terreur ; les autres lui parlent. Oreste est sans connaissance pendant toute cette scène.*)

Les Euménides:

Vengeons la nature et les dieux en courroux,
Inventons des tourments . . . il a tué sa mère!

Oreste: Ah!

Eum.: Point de grâce! il a tué sa mère.

Oreste: Ah! quels tourments!

Eum.: Ils sont encore trop doux.

Il a tué sa mère . . .

(*L'ombre de Clytemnestre paraît au milieu des Furies et s'abîme aussitôt*)

Oreste: Un spectre! . . . Ayez pitié . . .

Eum.: De la pitié! le monstre! il a tué sa mère;

Égalons, s'il se peut, sa rage meurtrière;

Ce crime affreux ne peut être expié . . .

Cette scène se trouve bien en germe dans le récit du bouvier au début de la tragédie d'Euripide;¹⁶¹ on peut aussi la retracer au début de l'*Oreste* du même auteur.¹⁶² Mais c'est sans doute Eschyle qu'elle rappelle plus fidèlement; dans *les Euménides*, l'ombre de Clytemnestre réveille les Furies qui se mettent à la poursuite d'Oreste. Guillard, comme le tragique grec, représente ces Furies comme des personnes vivantes et non pas seulement comme un état psychologique. Là encore, il faut bien le dire, la mise en action propre à l'opéra s'accordait parfaitement avec l'imitation de l'antique.

Enfin, une différence sensible, avons-nous dit, distinguait la scène de la reconnaissance du frère et de la sœur dans l'opéra et dans la tragédie: or la tragique sobriété de Guillard était avant tout celle de Polyidus qui, dans son *Iphigénie*, avait employé le même procédé de reconnaissance.¹⁶³ Tels sont les emprunts évidents à la tragédie grecque.

Autre chose de moins tangible que l'opéra rétablit, et que la tragédie avait été impuissante à faire revivre: c'est l'atmosphère tragique. Guillard replace l'action dans l'horreur tragique du

¹⁶¹ Il gémissait, agitait ses bras tremblants, et dans les transports d'une folie délirante criait comme un chasseur: "Pylade, vois-tu celle-ci; et cette autre, ne la vois-tu pas? Il veut me tuer, ce monstre des enfers; il agite sur moi ses horribles serpents. En voici une autre qui respire la flamme et le sang." (*trad. Humbert*, p. 15.)

¹⁶² Récit d'Électre.

¹⁶³ Cf. Grimm: *Correspondance*, III, août 1757, à propos de l'*Iphigénie* de Guimond.

début d'Euripide: certes, il ne représente pas, comme le poète grec, l'autel rougi du sang des sacrifices humains, mais le ciel obscurci, les éclairs, le tonnerre, renforcés par la fameuse ouverture de Gluck, nous plongent dans la même terreur. Or, la verbosité de Guimond avait entièrement détruit cet effet.

Les chœurs, en outre, redonnent à l'opéra cette simplicité solennelle propre à la tragédie grecque, et qui manquait complètement à la tragédie française. Le chœur des prêtresses, dans la première scène du premier acte, rappelle, bien que fort abrégé, celui des femmes d'Iphigénie dans la tragédie d'Euripide. A travers le livret, ce chœur et celui du peuple suivent, comme dans Euripide, les péripéties de l'action, et remplacent ainsi les froids confidents de la tragédie française.

Enfin, Guillard, par la nécessité où il se trouve d'abrégier pour le compositeur dialogues et monologues, s'écarte parfois du style pompeux et noble, réclamé par les bienséances classiques, pour se rapprocher du ton simple et parfois brutal du dramaturge grec. La scène de l'interrogatoire d'Oreste par Iphigénie est caractéristique à ce point de vue: Iphigénie apprend de la bouche d'Oreste le sort de sa famille. Voici un passage pris dans Euripide, Guimond et Guillard:

Euripide:

Iphigénie:

De quelle ville grecque est-il citoyen?

Oreste:

Que te reviendra-t-il, ô femme, de le savoir?¹⁶⁴

Guimond:

Iphigénie:

Étrangers malheureux, dont la noble douleur
Accuse en vous des rois le sang et la valeur,
Daignez répondre aux soins de mon âme attendrie:
Quels sont vos dieux, vos lois? Quelle est votre patrie?
Sur les devoirs sanglants d'un emploi rigoureux,
Ne jugez point mon cœur, infortuné par eux;
Des barbares rigueurs d'un culte illégitime,
Mon bras est l'instrument, mon cœur est la victime.
Parlez; ne craignez point ici de vous trahir:
Vous êtes malheureux, je ne peux vous haïr.

Pylade:

Ah! Qui que vous soyez, au malheur qui nous presse,

¹⁶⁴ Traduction Humbert, p. 21.

Quand vous l'allez combler, quel soin vous intéresse?
S'il faut mourir, frappez: votre pitié nous nuit;
Précipitez nos jours dans l'éternelle nuit,
Sans exiger de nous un aveu déplorable.
Qui périt inconnu, périt moins misérable.

Guillard:

Iphigénie:

Quels bords vous ont vu naître?

Que veniez vous chercher dans ces climats affreux?

Oreste:

Quel désir vous porte à me connaître.

Ainsi, Guillard supprimait le bavardage de Guimond et retournait à la concision d'Euripide; entendons par là, la concision encore fleurie de la traduction du Père Brumoy. Le livret d'*Iphigénie en Tauride* était donc plus qu'une simple adaptation d'une tragédie française à l'opéra. Celle-ci sert de point de départ, et le librettiste y puise abondamment. Mais il fait plus: on sent chez lui un effort constant à rendre plus complète et plus vraie l'imitation de l'antique, en conservant le plus possible l'intrigue, le pathétique, et la simple grandeur de la tragédie grecque.

Ces efforts vers l'antique se précisent dans l'*Électre*, du même auteur, représenté le 2 Juillet, 1782, à l'A. R. M.

A partir d'*Iphigénie en Tauride*, il semble bien, en effet, que le goût pour l'antique s'accroît. Nous avons dit l'opinion de la critique sur les tragédies antiques aux environs de 1750: malgré son admiration pour la simplicité d'action et l'absence de galanterie chez Euripide et Sophocle, elle ne pouvait admettre l'horreur des situations tragiques d'un Œdipe ou d'un Oreste. Les prétendus imitateurs des Grecs cherchaient donc toujours à atténuer cette horreur et adaptaient leurs tragédies aux bienséances classiques. Tout autre est l'attitude de la critique vingt-cinq ans plus tard: elle réclame maintenant le respect complet des œuvres antiques et non plus leur adaptation au goût moderne. "Il fallait sans doute se pénétrer du génie des Grecs, écrit Le Fuel de Méricourt,¹⁶⁵ . . . il fallait donner une traduction exacte de leurs chefs-d'œuvre ou n'y point toucher pour les plier maladroitement à nos usages. S'ils ont été admirés par une nation ingénieuse et sensible, pourquoi oser y porter témérairement la faux? Pourquoi dénaturer les caractères antiques pour les vêtir à notre mode? C'est un con-

¹⁶⁵ *Nouveau Spectateur*, 15 avril, 1776, p. 75.

tresens qui choque quiconque a l'amour du vrai". . . . La lettre de Guillard sur l'opéra d'Électre¹⁶⁶ dénote bien le même esprit: "Je crois qu'à l'opéra, écrit-il . . . on peut se permettre d'exalter davantage les caractères et s'éloigner de nos mœurs plus que sur notre scène nationale. . . . J'ai cru pouvoir conserver Électre telle que Sophocle nous l'a peinte".

Après la représentation d'*Électre*, Bachaumont remarque que "le parricide commis sur le théâtre et aux yeux du spectateur ne l'a point révolté comme il l'aurait fait il y a 20 ans. Les Français sont familiarisés avec toutes ces horreurs".¹⁶⁷

Le sujet d'*Électre* n'était, pourtant, pas nouveau en France: après Pradon et l'abbé Boyer et Leclerc,¹⁶⁸ Crébillon en 1708, Longepierre en 1719, représentent chacun une *Électre*; Voltaire donne en 1750 la tragédie d'*Oreste* sur le même sujet.¹⁶⁹

Crébillon, suivant son habitude, complique l'action en y introduisant une double intrigue d'amour: Iphianasse, sœur d'Électre (la Chrysothémis de Sophocle), aime Oreste et en est aimée; Ithis, fils d'Égisthe, aime Électre. Oreste, élevé par Palamède, sous le nom de Tydée, ne connaît pas sa propre identité. Palamède, cru mort, reparait. La reconnaissance d'Oreste et d'Électre, imitée de Sophocle, donne à cette prétendue tragédie une dernière touche mélodramatique. Enfin, Crébillon, voulant atténuer l'horreur du dénouement, imagine qu'Oreste, en frappant sa mère, ne la reconnaît pas.

On retrouve la même atténuation de l'horreur finale dans l'*Électre* de Longepierre; celui-ci suppose qu'Oreste a tué, sans le vouloir, sa mère; celle-ci s'étant jetée devant Égisthe au moment où Oreste frappait le tyran de son poignard. Le dénouement mis à part, cependant, la tragédie de Longepierre suit presque scène par scène celle de Sophocle.

Voltaire en adaptant à son tour le sujet d'Électre, supprime bien toute espèce d'intrigue amoureuse, mais il ajoute des éléments mélodramatiques de son crû: Pamène reconnaît Oreste; Oreste

¹⁶⁶ *Lettre de M. Guillard sur Électre en réponse à plusieurs observations d'anonymes, J. de Paris*, 3 juillet, 1782, p. 753.

¹⁶⁷ Bachaumont: *op. cit.*, t. XXI, 3 juillet, 1782.

¹⁶⁸ Pradon: *Électre*, 1677, Abbé Boyer et Leclerc: *Oreste*, 1681.

¹⁶⁹ Tous suivent plus ou moins Sophocle, et non Eschyle ou Euripide: la tragédie de Sophocle devait, en effet, l'emporter chez des écrivains entichés de noblesse classique.

apporte à Égisthe une urne remplie des cendres de Plithène, son fils; Électre, croyant voir dans Oreste le meurtrier de son frère est sur le point de le tuer. D'autre part, il nous montre au dénouement le peuple qui se soulève contre le tyran pour sauver Oreste et Pylade.

Guillard, pour son opéra, puise à ces deux dernières sources. Lorsqu'il déclare qu'il a conservé Électre telle que Sophocle nous l'a peinte, ce n'est qu'une partie de la vérité. Mais il est vrai que Sophocle y est aisément reconnaissable. Voici le résumé du livret:

Acte I: C'est la nuit, près du tombeau d'Agamemnon, à l'entrée de Mycènes. Oreste, précédé de six Furies, vient punir l'usurpateur Égisthe et sa mère Clytemnestre du meurtre de son père. Il charge son confident Arcas de faire croire à Égisthe qu'Oreste est mort. On entend la voix d'Électre qui se plaint de la lenteur de la vengeance. Elle appelle son frère à son aide. Le chœur prend part à sa douleur. Paraît Clytemnestre, qui, encore terrifiée par un songe qu'elle vient d'avoir, supplie Électre de ne pas poursuivre son mari. Électre repousse impitoyablement sa mère. Celle-ci se réfugie au temple: le tonnerre gronde, annonçant pour Électre l'heure de la vengeance.

Acte II: Clytemnestre fait part de ses craintes à Égisthe: dans son rêve, elle a vu Oreste la frapper d'un coup de poignard. Tous deux se préparent cependant à la fête anniversaire de la mort d'Agamemnon. C'est alors qu'un vieillard qui n'est autre qu'Arcas déguisé, annonce la mort d'Oreste, au moment où Électre tout heureuse croit qu'Oreste vit, car elle a trouvé le tombeau de son père orné de guirlandes. Sa sœur, Chrysothémis, lui donne les détails sur la mort d'Oreste. Électre s'évanouit.

Acte III: Sur le tombeau d'Agamemnon, Électre et le peuple jurent de venger Oreste. Deux inconnus se présentent porteurs d'une urne funéraire. C'est Oreste et Pylade. Oreste se fait reconnaître de sa sœur. Lorsqu'Égisthe, qui a réclamé les cendres d'Oreste, dépose l'urne sur le tombeau d'Agamemnon, il est poignardé par Oreste. Oreste, encouragé par sa sœur, frappe aussi sa mère et, se rendant compte de l'horreur de son crime, devient fou. Les Furies s'emparent de lui.

Guillard a, comme nous pouvons le voir, renoncé complètement à l'imbroglio romanesque de Crébillon, ainsi qu'à la double intrigue amoureuse qui en rend insupportables les trois premiers actes. Il ne doit rien à Crébillon: les détails du songe de Clytemnestre sont pris non à Crébillon mais à Longepierre comme l'indique la ressemblance des vers.¹⁷⁰ A Longepierre aussi il emprunte les détails

170

Clytemnestre, ai-je ouï, tu dors, éveille-toi.

Je te suis dès longtemps; tourne les yeux vers moi

de l'entrevue de Clytemnestre et d'Électre.¹⁷¹ Clytemnestre, troublée par le songe, cherche à calmer la fureur vengeresse de sa fille, et lui demande d'oublier le passé; Électre repousse ses avances avec horreur. Clytemnestre éclate alors en malédictions et en menaces. La même situation se retrouve chez Guillard, et l'identité d'un vers¹⁷² en rend, nous semble-t-il, la source incontestable.

Les réminiscences de Voltaire sont beaucoup plus nombreuses. Ce sont avant tout des réminiscences de style: Électre, rappelant au chœur les détails de l'assassinat de son père, s'écrie:

... je vois sa femme impie
Chercher dans son cœur expirant
Les faibles restes de sa vie.¹⁷³

Voltaire avait écrit dans les mêmes circonstances:

... une femme en furie
Recherchait dans son flanc les restes de sa vie.

Des plagiats aussi évidents se retrouvent un peu partout dans l'opéra de Guillard: la scène 3 du premier acte de Voltaire est reproduite dans la scène 6 du premier acte de Guillard, qui, nous venons de la montrer, s'était aussi, dans cette scène, inspiré de Longepierre. Dans l'opéra comme dans la tragédie cette scène se termine par l'explosion d'indignation d'Électre contre Égisthe, dont l'expression est à peu près identique. Même similitude dans les scènes suivantes:

Voltaire I, 5 ——— Guillard II, 1
Voltaire II, 7 ——— Guillard II, 6
Voltaire III, 5 ——— Guillard III, 2

Par ailleurs, Guillard emprunte peu à l'intrigue d'*Oreste*: dans la première scène du premier acte, l'entrée d'Oreste précédé de six

Vois ce flambeau terrible et cette main sanglante
L'heure approche . . . Longepierre: *Électre*, II, 4

Je l'ai vu, ce malheureux époux,
La vengeance à la main, l'œil ardent de courroux.
J'entends un cri sombre et funeste:
"Clytemnestre tu dors, tu dors, éveille-toi
Regarde . . ." Guillard, *Électre*, II, 1.

¹⁷¹ Longepierre: Acte II, 5; Guillard, Acte I, 6.

¹⁷² "Pour Égisthe, ma fille, un peu de complaisance . . ." Longepierre: Acte II, 5; Guillard, Acte I, 6.

¹⁷³ Acte I, 5.

Furies portant des flambeaux n'est sans doute que la mise en action de l'hallucination qu'Oreste, dans la tragédie de Voltaire, raconte avoir eue devant le tombeau d'Agamemnon;¹⁷⁴ au dénouement de l'opéra, le chœur du peuple se déclare en faveur d'Électre¹⁷⁵ et est prêt à intervenir, ce qui assure ainsi d'Oreste l'impunité. Cette scène n'est pas dans Sophocle; c'est un emprunt évident à Voltaire.¹⁷⁶

Ces emprunts portent surtout sur des questions de détail. Pour la conduite de l'intrigue, le librettiste s'est inspiré résolument de Sophocle, et non de Voltaire: il a tout simplement réduit en trois actes l'*Électre* de Sophocle que, dans leurs traductions, Brumoy et ses successeurs avaient classiquement divisée en 5 actes. Après avoir reproduit "l'acte I" de Brumoy, Guillard fond les actes II et III, dans son deuxième acte; les actes IV et V, dans son troisième. Les différences dans l'action sont insignifiantes: c'est d'abord, nous l'avons dit plus haut, le songe de Clytemnestre rendu plus compréhensible qu'il n'était dans Sophocle.¹⁷⁷ C'est aussi le curieux renversement des rôles de Chrysothémis et d'Électre: dans Guillard c'est Chrysothémis qui est présente lorsque Arcas annonce la mort d'Oreste; c'est Électre qui, sur ces entrefaites, a vu le tombeau de son père couvert de fleurs et en conçoit l'espoir qu'Oreste est vivant.¹⁷⁸ Enfin, le dénouement est accéléré par Guillard qui rend le meurtre de Clytemnestre et celui d'Égisthe presque simultanés. Mais, fidèle au grand tragique, le librettiste conserve les fameux encouragements d'Électre à son frère, que personne jusqu'alors n'avait osé reproduire dans une tragédie française: "Frappe, redouble" s'écrie Electre lorsque Oreste a tué Égisthe.

¹⁷⁴ Voltaire, *Oreste*, III, 1:

J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'enfer
Sortir, entre elle et moi, de l'abîme entrouvert.
Leurs serpents, leurs flambeaux, leur voix sombre
et terrible
M'inspiraient un transport inconcevable, horrible,
Une fureur atroce. . . .

¹⁷⁵ Guillard: Acte III, 4.

¹⁷⁶ Voltaire: *Oreste*, V, 7: récit de Pilade: Pamène harangue les troupes en leur montrant Oreste.

¹⁷⁷ Sophocle: *trad. Humbert*, p. 71.—"On dit qu'elle a vu ton père et le mien revenir à la lumière; qu'ensuite prenant le sceptre qu'il portait autrefois . . . il l'a planté près du foyer et qu'aussitôt en est sorti un rameau florissant qui ombrageait toute la terre de Mycènes".

¹⁷⁸ Guillard. Acte II, 5, 6, 7. Sophocle. *trad. Humbert*, pp. 79, 89.

Il faut noter aussi quelques variantes dûes au spectacle que Guillard recherche du reste rarement : au premier acte, l'entrée des Euménides que l'on retrouve au dénouement, tourmentant Oreste, réplique des Furies d'*Iphigénie en Tauride*; au troisième acte, la fête anniversaire de la mort d'Agamemnon, en germe du reste dans Sophocle.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement à la conduite de l'action qu'on peut reconnaître Sophocle dans l'opéra; c'est aussi à la ressemblance de certains détails de situations et de certaines répliques : voici dès le début, Arcas (le gouverneur) qui encourage Oreste à agir :

Sophocle :

Voilà l'objet de tes vœux, l'antique Argos . . . cette ville où nous arrivons c'est l'opulente Mycènes . . . Maintenant donc, Oreste et toi, son fidèle ami Pylade, décidons promptement ce qu'il faut faire . . . Au point où nous en sommes, il n'y a plus de délai possible; il faut agir.¹⁷⁹

Guillard :

Voici le temps d'accomplir nos projets
Voici le jour, le lieu marqué pour la vengeance.¹⁸⁰

Dans Sophocle Électre déplore son sort; le chœur cherche à lui faire entendre raison :

Électre : Séjour de Pluton et de Proserpine, Mercure, terrible Né-mesis, et vous filles des dieux, sévères Euménides, qui voyez avec horreur le meurtre et l'adultère . . . venez, secourez-nous, vengez la mort de mon père et envoyez-moi mon frère. Seule, je ne puis résister à ma douleur.

Chœur : . . . Ni les gémissements, ni les prières ne rappelleront ton père des sombres bords. En t'écartant de la modération, c'est à une douleur sans remède que tu cours, malheureuse. Pourquoi te rendre malheureuse à plaisir?

Électre : . . . Je n'ai plus de courage, moi qui me consume dans les regrets . . .¹⁸¹

L'Électre de Guillard s'exprime sensiblement de la même façon :

Électre : Je ne puis supporter l'excès de mes douleurs
C'en est fait; je n'ai plus ni force ni courage
Ils se sont perdus dans mes pleurs

.

¹⁷⁹ Trad. Humbert, p. 57.

¹⁸⁰ Guillard, Acte I, 1.

¹⁸¹ Trad. Humbert, pp. 60, 61, 62.

Filles des dieux justes, effroi des pervers
 Vous de qui l'œil vengeur poursuit les parricides,
 Terribles Euménides
 Venez à moi; quittez les gouffres des enfers.
 Soyez et mes dieux et mes guides.
 Le meurtre et l'adultère ont souillé ce palais.
 Venez à moi, venez venger mon père
 Et je meurs sans regrets.¹⁸²

C'est Chrysothémis qui prend ici la place du chœur grec:

Ah! ma sœur, modérez ces dangereux éclats.
 Vos cris sont entendus d'Égisthe et de la reine;
 Vous vous perdez et ne nous servez pas.
 De vos persécuteurs n'excitez plus la haine.¹⁸³

Voici entre Électre et le chœur une succession de répliques que l'on trouve dans Sophocle et Guillard et qui se ressemblent étrangement par l'identité du mouvement:

Sophocle:

Chœur: Je te demanderai ce que tu sais de ton frère; vient-il où tarde-t-il à venir? Je veux le savoir.

Électre: Il parle de retour, mais l'effet ne répond pas à ses paroles.

Chœur: On hésite quand on prépare un grand projet.

Électre: Ai-je donc hésité quand je l'ai sauvé?

Chœur: Aie confiance; il est généreux, il secouera ses amis.

Électre: Je l'espère autrement je ne tarderai pas à mourir.¹⁸⁴

Guillard:

Électre: A d'éternels regrets Électre est condamnée!

Chœur: Espérez tout des dieux.

Électre: Ils m'ont abandonnée.

Chœur: Ils ont promis de venger vos malheurs.

Électre: Ils ont trahi mon père.

Chœur: Ils vous rendront Oreste.

Électre: Ils ont livré son trône à nos persécuteurs.

L'esclavage ou la mort, voilà ce qui me reste.¹⁸⁵

Nous indiquerons encore parmi les emprunts évidents à Sophocle, la reconnaissance d'Électre et d'Oreste (Guillard III, 2); la prière d'Électre implorant la vengeance des dieux (Guillard III, 3).

Les chœurs aussi contribuent à donner fortement à l'opéra l'illusion de la tragédie antique: ils reproduisent en effet le mouvement des chœurs de Sophocle, d'abord joignant leurs plaintes à celles

¹⁸² Guillard, Acte I, 3.

¹⁸³ Guillard, Acte I, 5.

¹⁸⁴ *Trad. Humbert*, p. 66.

¹⁸⁵ Acte I, 4.

d'Électre,¹⁸⁶ puis se réjouissant avec elle de la vengeance prochaine.¹⁸⁷

La tragédie grecque fournissait à Guillard un drame uniformément sombre, sans la moindre intrigue d'amour, avec des personnages tout d'une pièce, animés par des sentiments implacables et violents: l'esprit de vengeance d'où ne dévient jamais Électre et Oreste; la haine de Clytemnestre pour Électre, à peine affaiblie par un reste vite effacé de tendresse maternelle.¹⁸⁸ Plus encore que dans *Iphigénie en Tauride*, les divertissements, fort rares d'ailleurs, loin de varier l'impression des spectateurs ne faisaient que renforcer l'impression d'horreur fondamentale.

Pour imiter l'antique, Guillard partait d'abord d'une tragédie française. De là à supprimer cet intermédiaire et à reproduire directement l'intrigue de la tragédie grecque, il n'y avait qu'un pas: il fut franchi par Bernard d'Héry dans l'opéra d'*Œdipe-Roi*, publié en 1786¹⁸⁹ mais jamais représenté. Sans se préoccuper des tragédies françaises traitant le même sujet, l'auteur se contente de suivre fidèlement l'action de Sophocle.¹⁹⁰

Acte I: Le chœur des Thébains, décimé par la peste, implore les dieux. Œdipe promet son aide: il va consulter l'oracle.

Acte II: Celui-ci déclare que la peste sévira tout pendant que le meurtrier de Laïus restera impuni. Il hésite, et prenant à part Œdipe, il lui fait comprendre qu'il est le meurtrier de Laïus, son père. Fureur d'Œdipe contre l'oracle qui'il accuse de trahison.

¹⁸⁶ Sophocle: *trad. Humbert*, p. 110: Ô ville! ô race déplorable, c'est aujourd'hui que le destin achève ta ruine!

Guillard, Acte I, 6:

Malheureux enfants de Tantale
Que vous achetez cher
L'honneur d'un si grand nom!
L'astre cruel qui poursuit vos pères
S'attache encore à leur maison,
Le crime et les malheurs y sont héréditaires.

¹⁸⁷ Sophocle, p. 109: Voyez comme Mars s'élance attiré de sang. Déjà elles sont entrées dans le palais, ces Furies inévitables, vengeresses des crimes; bientôt va s'accomplir le rêve de mon cœur . . . l'instant fatal est venu.

Guillard, Acte III, 2:

Jour de triomphe, jour d'allégresse!
Le sang de nos rois enfin nous est rendu
Le ciel a rempli sa promesse.

¹⁸⁸ Guillard, Acte I, 6. Sophocle, *trad. Humbert*, pp. 73-77.

¹⁸⁹ Dans *Préludes poétiques*. Paris 1786.

¹⁹⁰ B. d'Héry écrit dans la préface de son opéra: "C'est à la campagne que je l'ai réalisé, sans autre secours que l'ouvrage du poète grec et n'ayant sous les yeux que Sophocle et la nature".

Acte III: Jocaste fait à Œdipe le récit de la mort de Laïus: or Œdipe a tué un homme dans des circonstances identiques. Œdipe et Jocaste sont profondément troublés. Le tonnerre gronde; l'ombre de Laïus apparaît.

Acte IV: Un messenger apporte la nouvelle de la mort de Polybe. Mais il ajoute que celui-ci n'était que le père adoptif d'Œdipe. Phorbas, un vieux serviteur de Laïus, qui a assisté au meurtre, reconnaît dans Œdipe l'assassin de son maître. D'autre part, le messenger reconnaît dans Phorbas l'homme qui a abandonné autrefois le petit Œdipe sur le Mont Citéron. Œdipe est donc, devenu l'époux de sa mère. Jocaste s'évanouit. Œdipe exhale sa fureur.

Acte V: Le chœur des Thébains commente les événements. Un homme accourt et annonce qu'Œdipe s'est arraché les yeux. Œdipe paraît, et déplore la Fatalité; ses enfants l'entourent: ils leur souhaitent une destinée plus heureuse et s'éloigne.

Les péripéties de l'action se poursuivent dans le même ordre que dans Sophocle; les détails sont, pour la plupart, fidèlement reproduits: les seules simplifications sont la suppression du personnage de Créon et l'identification du Grand-Prêtre avec le devin Tiresias. Le caractère d'Œdipe est gardé intact: tour-à-tour violent et orgueilleux, bon et généreux. Intacte aussi l'horreur du dénouement présenté, comme dans la tragédie grecque, sous forme de récit. L'imitation est même poussée jusqu'aux scènes finales si dramatiques dans leur simplicité.

L'idée était hardie, car d'*Œdipe-Roi* ainsi traité, tous les éléments propres à l'opéra étaient absents: plus le moindre divertissement; plus de mise en scène compliquée; plus de merveilleux, sauf l'ombre de Laïus au troisième acte et le coup de tonnerre traditionnel. Cet essai, gâté, il est vrai, par l'extrême platitude du style, montre jusqu'où aurait pu aller l'imitation de l'antique à l'opéra.

Le mouvement antiquisant à l'opéra atteint ainsi son apogée avec l'*Électre* de Guillard et l'*Œdipe-Roi* de B. d'Héry. Nous verrons dans le chapitre sur le Drame ce que devinrent sur la scène lyrique les légendes d'*Œdipe à Colone* et d'*Antigone*. Les premières années de la Révolution virent reparaître une tragédie-lyrique à l'antique, suivant la formule de Guillard, c'est-à-dire, faite d'emprunts à la tragédie française et à la tragédie grecque: il s'agit encore du sujet d'*Œdipe-Roi*, traité par Duprat de la Touloubre dans l'opéra intitulé *Œdipe à Thèbes*.¹⁹¹

C'est l'*Œdipe* de Voltaire que Duprat met à contribution; fort peu il est vrai: il lui emprunte le nom d'Icare, le messenger anonyme dans Sophocle et la partie du dénouement qui, déjà dans Voltaire,

¹⁹¹ 7 représentations. Aussi intitulé: *Jocaste*; *Jocaste et Œdipe*; *Œdipe et Jocaste*.

était l'élément d'opéra par excellence: les éclairs et le tonnerre annonçant la colère des dieux; on retrouve dans la scène 3 de l'acte II de l'opéra, une tirade entière empruntée à la scène 4 de l'acte III de la tragédie de Voltaire.¹⁹² Là s'arrête l'imitation; le librettiste atténue de lui-même le dénouement tragique: l'opéra se termine par le désespoir d'Œdipe et de Jocaste: Œdipe ne se crève pas les yeux; Jocaste ne se tue pas.¹⁹³

Malgré cela, Duprat de la Touloubre retourne à Sophocle aux moments les plus pathétiques: son premier acte est la reproduction fidèle des premières scènes du tragique grec dont il garde l'admirable progression dramatique: les promesses d'Œdipe rendent confiance au peuple désespéré. Cette progression est marquée, comme dans Sophocle, par les chœurs, qui dans l'opéra reproduisent le mouvement des chœurs de la tragédie antique; tels sont les chœurs du début du premier acte, où le peuple implore la miséricorde des dieux, celui de la scène 4 où renaît l'espoir; celui de la première scène de l'acte II où les Thébains invoquent l'aurore. Comme Guillard, Duprat tend à restaurer à l'opéra l'atmosphère antique.

L'opéra joue donc un rôle essentiel dans l'évolution du goût antique à la fin du XVIIIème siècle. C'est dans l'opéra que l'on trouve pendant les vingt dernières années l'image la plus fidèle de la tragédie grecque. Dans cette imitation de l'antique la tragédie avait échoué: elle s'était contentée de puiser dans le théâtre antique des notions assez vagues de simplicité et de sévérité. Mais, liés par leur désir de respecter les bienséances et les règles, de garder les cadres et les procédés de leurs prédécesseurs, les auteurs se perdaient dans un bavardage pompeux et stérile.

L'opéra, par sa constitution même, donnait à l'imitation de l'antique un peu de la vie dont elle était dépourvue; par l'emploi des chœurs, en effet, il rétablissait le mouvement et le rythme de la tragédie grecque. En outre, les efforts des librettistes à rester plus fidèles à l'intrigue des tragédies qu'ils imitaient gardaient à celles-ci leur véritable sens.

Le genre opéra y perdait, il est vrai, les éléments qui jusqu'alors lui étaient propres: la somptuosité de la mise en scène, la variété du spectacle, les divertissements et les danses.

¹⁹² Reproduite, il est vrai, en l'absence de l'auteur, par le compositeur qui "désirait un air" (note de l'éditeur).

¹⁹³ Un premier dénouement, supprimé à la représentation, montrait le suicide de Jocaste, Œdipe poursuivi par les Furies. Son palais s'écroulait, frappé par la foudre.

RÉACTION CONTRE L'IMITATION DE LA TRAGÉDIE

“CETTE tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie”¹ fut loin de devenir l'idéal unanime pour l'opéra à partir de 1774. Malgré son succès énorme et durable, la tragédie lyrique fut attaquée violemment dès ses débuts par les partisans de la musique italienne, dans la querelle fameuse entre Gluckistes et Piccinnistes.² Nous ne retiendrons de cette dispute que ce qui touche au livret.

Quoiqu'aussi partisans, avons-nous dit, d'une réforme du livret dans le sens de l'unité d'action, les Piccinnistes s'opposent à l'imitation de la tragédie pour des raisons diverses: le genre nouveau, assurent-ils, ne s'accorde pas avec l'esprit français: “Le Français aura toujours un cœur pour tout ce qui tiendra à la gaité ou au sentiment”;³ or cette gaité, “après avoir reçu de rudes atteintes non seulement sur le théâtre de la nation mais encore sur le théâtre de l'opéra-comique, ne doit-elle pas craindre de se voir porter les derniers coups sur le théâtre lyrique”.⁴ L'opéra en effet nous dit-on, est un genre par trop monotone à cause de la continuité du tragique: “tout cela est triste d'un bout à l'autre”.⁵ On se plaint de la “monotonie lugubre” d'*Alceste*, “triste et déplorable”,⁶ et dont les “lamentations éternelles”⁷ produisent un “ennui majestueux”.⁸ les prétendus connaisseurs “crient bravo d'un côté et baillent de l'autre”.⁹ A cet ennui s'ajoute l'horreur,¹⁰ sentiment peu convenable dans un théâtre autrefois consacré aux triomphes de l'amour.

¹ Racine: *Préface de Bérénice*.

² Pour les détails de cette querelle, voir Desnoiresterres: *Gluck et Piccinni*, 1872.

³ *Journal des théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 5 juin, 1777, à propos de la reprise de *Céphale et Procris*.

⁴ *Journal des théâtres*: 1er avril, 1777.

⁵ *Journal des sciences et des beaux arts*: art. de Castillon, 1er juin, 1776.

⁶ *Nouveau Spectateur*: art. de Le Fuel de Méricourt, 1er juillet, 1776.

⁷ La Harpe: *Correspondance littéraire*, t. X, p. 305.

⁸ Bachaumont: *op. cit.*, t. IX, 27 avril, 1776.

⁹ *Nouveau Spectateur*: Le Fuel de Méricourt, 1er juillet, 1776.

¹⁰ *Ibid.*: *Les Trois Ages de l'opéra*, 1er mai, 1778. Aussi Métra: *op. cit.*, t. XVI, pp. 176-177.

D'autre part, on trouve que les nouveaux opéras manquent complètement de la variété et de la fantaisie qui faisaient autrefois le charme du genre: ils ne sont plus "qu'une représentation de grands hommes qui agitent leurs intérêts dans le même lieu; c'est un tableau dont le mérite consiste dans la ressemblance du vrai",¹¹ qualité que l'on juge peu propre à un opéra. "On oublie, explique St. Marc, que l'opéra est plus particulièrement le spectacle de l'imagination et des sens et l'on voudrait en bannir la magie et la mythologie. Mais pourquoi se priver de la richesse inépuisable de leurs contrastes, faits pour donner tant d'essor et de variété à la musique."¹² Chabanon déclare dix ans plus tard que le merveilleux convient à l'opéra:¹³ il est seul capable d'assurer à l'opéra la variété et le spectacle qu'il réclame: or le nouveau genre supprime toute occasion de spectacle, ou du moins le ramène à sa plus simple expression. *Alceste* pour cette raison est sévèrement critiqué: "on n'y trouve ni action, ni intelligence, ni distribution, ni spectacle; c'est le vide de Newton", écrit La Harpe. Et c'est d'autant plus fâcheux que le sujet se prêtait aux plus grands effets: le désir de simplification a supprimé dans *Alceste* le personnage d'Hercule: "or quel parti tirer de cet épisode d'Hercule . . . au lieu de cette froide psalmodie . . . quel beau chœur auraient fourni les ministres de Pluton, indignés de la témérité d'Hercule; quelle sublime musique pendant le combat! Quelle effrayante peinture de l'Enfer!"¹⁴ Ces doléances amènent ainsi la critique à une comparaison avec l'*Alceste* de Quinault, "plein d'intérêt et de vivacité"; où l'on trouve "les scènes les plus animées et les situations les plus ingénieuses". C'est dans ce même esprit que sont vantées les reprises des vieux opéras de Rameau, celle surtout de *Castor et Pollux*, en 1778 et en 1780: le public, écrit-on, éprouve des sentiments de surprise et d'admiration devant la variété et la pompe du spectacle.¹⁵ Or, l'effet de surprise est absent des nouveaux opéras, car l'imitation de la tragédie tue toute originalité: "nous voilà réduits, si cela continue, écrit l'auteur des *Réflexions sur le merveilleux* à propos d'*Iphigénie en Aulide*, à ne voir à l'opéra que

¹¹ *Réflexions sur le merveilleux de nos opéras français*, Paris, 1774, p. 14.

¹² Saint-Marc: Avant-propos de *Adèle de Ponthieu*, cité dans le *Mercure de France*, janvier, 1776, p. 159.

¹³ Chabanon: Avant-propos de la *Toison d'or*, 1786.

¹⁴ *Journal de politique et de littérature*: 19 mai 1776.

¹⁵ *Mercure de France*, 5 janvier, 1778. Cf. aussi *Mercure de France*, 5 mars, 1779 sur *Thésée*.

des copies de bons originaux et bientôt peut-être, des copies de copies".¹⁶

On ajoute que ces copies seront toujours insuffisantes, car l'opéra ne pourra jamais être une vraie tragédie: prétendant, comme Voltaire, que la musique ne peut pas traduire "tout ce qui n'est pas animé, et ce qui ne va pas au cœur," les critiques affirment que "le système de la grande tragédie est inadmissible sur une scène qui ne demande que deux coups de pinceau pour la peinture d'un caractère et deux mots pour la préparation d'un incident";¹⁷ que "l'on gâte toute tragédie en la transformant en opéra".¹⁸

"La tragédie de Racine est faite pour être déclamée et non pas chantée, écrit Le Suire; il est inutile de faire les frais de la musique des décorations, des danses pour nous donner moins que nous n'avons déjà".¹⁹ Ces observations conduisent à une dernière objection contre la tragédie à l'opéra: on la condamne au nom du fameux principe classique de la distinction des genres. Il existe, dit-on, un théâtre "inépuisable" où la tragédie est bien plus avantageusement représentée que sur la scène lyrique.²⁰ L'opéra atteint un but bien différent de celui de la tragédie: "celle-ci a pour objet la terreur et la compassion . . . , l'opéra doit surprendre, intéresser, amuser, récréer, promener d'illusions en illusions".²¹ Donc, "nous sommes obligés, écrit Chabanon, par la loi

¹⁶ *Réflexions sur le merveilleux*, etc. . . . , pp. 6-7.

¹⁷ *Mercure de France*, 24 juin, 1780, compte-rendu d'*Andromaque*.

¹⁸ *Les Après Midi de société*—dans *Journal de Paris*, juin, 1780. Ce petit pamphlet résume assez bien les griefs de la critique contre le genre tragique à l'opéra: Mondar et Melodini discutent les défauts des livrets des opéras de Gluck:

Mondar: Il [Gluck] a fait retoucher les vers de Crébillon
Et va donner Atrée en opéra.

Melodini: Bouffon?
Le sujet n'est pas gai.

Mondar: Non, mais il est tragique.

Melodini: L'opéra nous étale assez mal à propos
Du Théâtre Français les tragiques lambeaux.
Du moins qu'aux plagiats un peu de goût domine
Sans piller à tort et à travers!
Pourquoi de Crébillon vouloir changer les vers.

Mondar: Eh! Monsieur, on a bien gâté ceux de Racine!

¹⁹ Le Suire: *Histoire de la république des lettres et des arts*, 1780, ch. XIII, p. 99.

²⁰ *Lettre à Mme. de**** . . . sur l'opéra d'*Iphigénie en Aulide*, À Lausanne, 1774.

²¹ Laborde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, V. I, p. 394.

du goût la plus expresse, d'assigner à l'un et à l'autre (des deux genres) leurs propriétés distinctes. Il faut mettre des bornes au mutuel empiètement d'un genre sur un autre; espèce d'usurpation qui nous conduirait un jour (que sais-je?) à faire chanter le stoïque Caton".²² Cette question de la distinction des genres attire sur la direction de l'A. R. M. des difficultés: les Comédiens français protestent en 1778 contre le plagiat de Pitra qui avait osé reproduire dans son livret des vers entiers de Racine.²³ Le Théâtre-Français finit par s'opposer par ministère d'huissier à la représentation d'*Andromaque*²⁴ qui n'eut lieu qu'en 1780.

Dans l'ensemble, les critiques contre l'imitation de la tragédie tendent donc à maintenir l'opéra dans la vieille tradition de Quinault, seule capable, prétend-on, de fournir au compositeur des occasions de chant et d'expression grâce à sa variété. La réaction se manifeste tout d'abord par le maintien pur et simple de l'ancien opéra.

1. SURVIVANCE DE L'OPÉRA TRADITIONNEL

Reprises de vieux opéras après 1774. Livrets ancien style dans la production nouvelle.

C'est sous la poussée de cette réaction que de Vismes, directeur de l'Académie Royale de Musique, décida dès 1778 de consacrer un jour à un opéra nouveau; un autre à un opéra ancien, un autre aux intermèdes bouffons italiens; enfin un jour à la danse pantomime.²⁵ L'opposition avait, on le voit, pleine satisfaction. *Les trois âges de l'opéra* ou le *Génie de l'opéra*, paroles de de Vismes de St. Alphonse et musique de Grétry, couronna ce compromis le 27 avril 1778: on passait en revue dans cette sorte de prologue musical les charmes respectifs des opéras de Lulli, de Rameau et de Gluck. A part *Ernelinde*, *Adèle de Ponthieu* et même *Sabinus*, œuvres exceptionnelles pour l'époque, la production précédant immédiatement *Iphigénie en Aulide* se rattachait nettement aux œuvres de Quinault; ce sont des "fragments héroïques" comme *Ovide et Julie*²⁶ de Fuzelier, musique de Cardonne, l'*Union de l'Amour et des Arts*²⁷ de Le Monnier-Floquet; des reprises de vieux opéras et

²² Chabanon: Avant-propos de la *Toison d'Or*, 1786.

²³ Grétry: *Œuvres complètes*, notice de Wotquenne.

²⁴ Lettre du 20 mai, 1778 à M. de Vismes: citée par Wotquenne dans son introduction à *Andromaque*.

²⁵ *Mercure de France*, janvier 1778.

²⁶ Représenté le 16 juillet, 1773.

²⁷ Représenté le 7 septembre, 1773.

de vieux ballets: *L'Amadis de Gaule*,²⁸ de Quinault avec musique nouvelle de La Borde, une entrée des *Indes Galantes* de Rameau, intitulée *Les Sauvages*;²⁹ *Castor et Pollux*.³⁰

Ces mêmes genres se retrouvent après 1774: *Thésée* de Quinault est repris avec succès en février 1779, avant d'être transformé par Morel et Gossec: *Castor et Pollux*, reste un grand favori: on représente cet opéra 34 fois à la reprise du 11 octobre 1778, 6 fois à celle du 7 mai 1780, 5 fois à celle du 2 janvier 1781, 14 fois à celle du 4 juin 1782, 7 fois à celle du 24 juin 1784.

Parmi les œuvres nouvelles, les ballets dominent nettement dans la production jusqu'en 1782; leur nombre diminue sensiblement à partir de cette date. Les ballets ancien style sont les plus nombreux; sur quelques 35 ballets nouveaux représentés entre 1774 et 1792, au moins 19 suivent la vieille tradition; ce sont:

Azolan ou le Serment indiscret, ballet-héroïque, Le Monnier-Floquet, 22 novembre 1774.

Céphale et Procris, ballet-héroïque, Marmontel-Grétry, 2 mai 1775.

Fragments nouveaux, Chabanon-Gossec; 26 septembre 1775; composés de: *Alexis et Daphné*, pastorale. *Philémon et Baucis*, ballet-héroïque. *Tyrtée*, entrée des *Talents lyriques* de Rameau.

Médée et Jason, ballet de Noverre, 26 janvier, 1776.

Les Caprices de Galathée, ballet de Noverre, 30 septembre 1776.

Euthyme et Lyris, ballet-héroïque de Bouteiller-Désormery, 1er octobre, 1776.

Les Ruses de l'Amour, ballet pantomime pastoral, de Noverre, 6 mars 1777.

Myrtil et Lycoris, pastorale, Bosquet de Liancourt et Bouteiller, Désormery, 2 décembre 1777.

Les 3 Ages de l'opéra, ou le *Génie de l'opéra* de Vismes-Grétry; 27 avril 1778.

La Toilette de Vénus, ballet, Noverre-Grenier; 15 juillet, 1779.

Médée et Jason, ballet tragi-pantomime, Noverre-Rodolphe, 30 janvier, 1780.

Laure et Pétrarque, pastorale-héroïque, Moline-Candeille, juillet 1780.

²⁸ Représenté le 26 novembre, 1771.

²⁹ Représenté les 16 et 26 juillet 1773.

³⁰ Représenté le 21 janvier, 1772 (31 représ.) et le 26 janvier, 1773 (24 représ.)

Erixène ou l'Amour enfant, pastorale, Voisenon-Guillard-Dé-saugiers, 24 septembre 1780.

Apollon et Daphné, pastorale; Pitra-Mayer, 24 septembre 1782.

Le premier Navigateur, ou le Pouvoir de l'Amour, ballet-pantomime, Fenouillot de Falbaire-Grétry, 26 juillet 1785.

Psyché, ballet-pantomime, Gardel-Miller, 14 décembre, 1790.

Bacchus et Ariane, ballet-héroïque, Gardel-Rochefort, 11 décembre 1791.

En fait, pendant l'année 1775, seuls les ballets ancien style constituent le répertoire nouveau; pendant l'année 1776, l'*Alceste* de Gluck est la seule œuvre nouveau style. On ne peut donc guère dissimuler l'importance du mouvement. Elle est aussi marquée par des reprises parfois nombreuses: *Azolan* a 20 représentations; *Céphale et Procris*, 38; *Cythère assiégée*, 22. On reprend *Céphale et Procris*, en 1775 et 1777;³¹ *Les Romains*,³² ballet-héroïque de Bonneval-Cambini, représenté en 1736; *Vertumne et Pomone*,³³ de Roy-Lalande et Destouches, représenté en 1725; le *Feu*,³⁴ ballet héroïque de Roy-Edelman, représenté en 1721.

Parmi les ballets qui constituent la production nouvelle quelques-uns sont de pures pantomimes, d'autres sont de véritables opéras. Tirés des *Métamorphoses* d'Ovide, de La Fontaine, des *Contes* de Voltaire et des *Mille et une Nuits*, ils offrent tous les mêmes caractéristiques: les librettistes se replongent dans la féerie et la mythologie. Un court résumé d'*Azolan*, va montrer combien l'ancienne tradition est sauvegardée: le petit conte en vers de Voltaire³⁵ dont le Monnier s'est inspiré, n'était qu'un irrévérencieux petit rien par lequel Voltaire se moquait de l'ascétisme monacal: rien de pareillement "philosophique" dans le ballet-héroïque:

Acte I: Le jeune berger Azolan se plaint de sa pauvreté: il appelle à son aide le génie Alcindor, qui descend sur un "trône brillant".

Cédant aux prières d'Azolan, le génie fait entrer le jeune homme au temple de la Fortune, où il règnera désormais à condition cependant qu'il fuît l'Amour: Azolan en fait le serment.

Les peuples du monde défilent en dansant devant Azolan. D'un coup de son sceptre magique, Azolan fait apparaître devant lui les bergers et bergères, ses anciens compagnons, et leur fait admirer sa nouvelle condition. Seule la bergère Agathine n'est pas éblouie: il y a, dit-elle un trésor bien plus flatteur que la fortune; "mais c'est le secret de mon cœur".

³¹ 2 mai 1775 et 23 mai 1777.

³² 30 juillet 1776.

³³ 4 juin 1778.

³⁴ 24 septembre 1782.

³⁵ *Azolan ou le Bénéficiaire*, Œuvres, X.

Acte II: Cependant l'Amour, sous les traits d'Hylas, ami d'Azolan, est descendu des cieux pour protéger le jeune berger. Il se rend compte qu'Agathine aime Azolan. Il veut alors montrer à Azolan la puissance et la beauté de l'Amour: saisissant la baguette magique, il fait défiler sous les yeux d'Azolan "les tendres cœurs que l'amour enchaîna sous ses lois". Azolan, émerveillé, oublie son serment et déclare son amour à Agathine. Aussitôt, dans un bruit de tonnerre, des démons s'abattent sur le palais d'Azolan, y mettent le feu et enlèvent Azolan et Agathine.

Acte III: Les deux amants se retrouvent au milieu d'une "solitude affreuse". Azolan cependant brave Alcindor. "La terre s'ouvre, des torrents de feu s'en échappent et le génie paraît, entouré de ses démons pour punir Azolan." Mais les génies restent impuissants:

"Un pouvoir inconnu dans ces lieux les enchaîne", et au son d'une "symphonie mélodieuse," l'Amour fait son entrée et se fait reconnaître. Alcindor s'avoue vaincu: les mauvais génies, dans un ballet final, rendent grâce à l'Amour qui leur a pardonné.

L'Amour triomphe encore une fois comme il avait triomphé si souvent sous Quinault; la galanterie est encore là l'unique souci du librettiste. En outre, les vieux procédés de l'opéra s'accumulent comme à plaisir: l'action se déroule dans un cadre pastoral, parmi des bergers et des bergères. C'est aussi une féerie compliquée de descente de génies et de divinités, où les danses et les divertissements sont amenés avec une déconcertante incohérence.

Or les ballets que nous avons nommés, ressemblent à *Azolan*: ce ne sont que sujets mythologiques et galants où s'accumulent paradoxalement coups de tonnerre affreux et interventions de l'Amour. "Il n'y a presque pas de vers où l'on ne rencontre quelques-uns des mots d'aimer, de charmer, de Cythère de plaire, d'amant, d'amour, de chaînes, de peines, de larmes, d'alarmes, de liberté, de félicité, de feux, de jeux, de gloire et de victoire. . .".³⁶

À cette même tradition, se rattachent des opéras, moins nombreux certes que les ballets, mais tout aussi caractéristiques: *Hellé*, par Le Monnier, musique de Floquet, joué le 5 janvier 1779; *Diane et Endymion*, par Liroux, musique de Piccinni, joué le 7 septembre 1784; *Médée à Colchos* ou *La Toison d'or*, par Desriau, musique de Vogel, joué le 5 septembre 1786; *Alcindor*, par Rochon de Chabannes, musique de Dezède, joué le 17 avril, 1787; *Corisandre*, par Le Bailly et de Linières, musique de Langlé, joué le 8 mars 1791.

Nous retrouvons dans ces opéras les mêmes sujets et les mêmes

³⁶ *Journal encyclopédique*: février, 1778, à propos de *Myrtil* et *Lycoris*.

procédés que dans les ballets: le génie Almovars, dans *Alcindor*, joue un rôle analogue à celui de l'Amour dans *Azolan*: il entreprend de corriger le jeune prince Alcindor de ses rêves de gloire, en lui faisant connaître l'amour; et cela à grands renforts de magie et d'enchantements.

La rivalité entre Diane et l'Amour, tel est le sujet de *Diane et Endymion*, qui se termine, comme bien on pense, par la victoire de l'Amour. Malgré son titre d'opéra, cet ouvrage n'est qu'une sorte de ballet-pastorale: au premier acte, "le théâtre s'éclaire pendant que l'ouverture peint la fraîcheur de l'Aurore. . . . Un groupe de pasteurs conduit des troupeaux". La simple pantomime y joue un grand rôle: dans la scène 2 de l'acte II, l'Amour, caché dans le temple de Diane, "paraît de temps en temps sans être aperçu de la déesse et exprime par un jeu muet le plaisir qu'il ressent d'entendre Diane faire l'aveu de sa faiblesse".

Hellé n'est que l'histoire de la jalousie d'Ino qui veut se venger d'Hellé, princesse de Colchos, qu'aime Arsame, qui n'est autre que Neptune déguisé. Le magicien Elphénor d'un coup de baguette "change le cœur d'Hellé", "soulève d'horribles tempêtes". L'intervention de Neptune peut seul sauver Hellé.

Médée à Colchos ou *La Toison d'or* est la reprise de la vieille tragédie à machines de Corneille,³⁷ mais considérablement simplifiée, ramenée à l'unité, c'est-à-dire réduite à la jalousie de Médée, et à sa vengeance contre Hypsipile, femme de Jason. Cependant, malgré cette simplification, l'action dépend entièrement du pouvoir magique de Médée qui invoque nuit, vents et Enfers pour détruire les vaisseaux des Argonautes; qui, prise de remords subits renverse les murailles et fait s'entretuer les géants préposés à la garde de la Toison d'or; et qui, finalement s'envole sur un char traîné par des dragons volants.

Enfin, *Corisandre* est, comme *Azolan*, une libre adaptation de Voltaire; tiré du chant XIV de *la Pucelle*, le livret assagit singulièrement les incidents trop égrillards de Voltaire: il nous conte les péripéties de la lutte des chevaliers Florestan et Chandos contre les enchantements du magicien Agramant et de la magicienne Corisandre. L'amour finit par triompher de cette dernière. L'intrigue, d'une extrême incohérence, rappelle beaucoup *Amadis* ou *Roland*. C'est donc bien la vieille formule qui subsiste encore

³⁷ Cet opéra n'a aucun rapport avec *Médée*, tragédie de Clément, représentée en 1779. Sur cette tragédie, voir Grimm: *Correspondance* . . . XII, février 1779.

pendant la période Gluckiste, parallèlement à la nouvelle école.

Le contraste entre les deux conceptions est plus frappant encore lorsque le librettiste reprend, à l'ancienne manière, un sujet déjà traité par un partisan du genre nouveau. C'est le cas d'*Iphigénie en Aulide*, le succès gluckiste de 1774: dix ans plus tard, le comte de Fortia en donne un plan nouveau.³⁸ Pour les besoins de sa cause, il consacre trois actes sur cinq à expliquer la raison du sacrifice d'Iphigénie: les Grecs ont violé le bois sacré de Diane en y chassant et en y tuant une biche: c'est en expiation de ce crime que la déesse exige le sacrifice de la fille d'Agamemnon. L'auteur fait naître ainsi des occasions multiples de divertissements: la tragédie grecque se trouve transformée en pastorale dans laquelle Diane entourée de ses nymphes est le personnage principal. Les héros grecs se transforment en chasseurs qui offrent galamment la tête de la biche à Clytemnestre. Seuls les quatrième et cinquième actes nous ramènent au sujet proprement dit du sacrifice d'Iphigénie avec l'inévitable descente de Diane qui substitue une biche à la fille d'Agamemnon qu'elle enlève dans son char.

Or, lorsque le comte de Fortia conçoit ainsi l'opéra d'*Iphigénie* c'est avec l'idée bien nette de faire concurrence à l'opéra gluckiste: "les partisans de M. Piccinni, écrit-il, verraient avec plaisir cet excellent musicien lutter contre son rival dans un sujet *absolument semblable*" (sic).³⁹ La querelle musicale entre Piccinnistes et Gluckistes déborde donc sur les livrets: qui dit Gluckiste dit partisan de la tragédie à l'opéra; qui dit Piccinniste, dit partisan du maintien plus ou moins intégral des anciens procédés. Il arrive pourtant que les partisans de la tragédie sont parfois plus Gluckistes que Gluck: *Cythère assiégée*, ballet ancien style, en fait foi; et la reprise par Gluck du livret d'*Armide* de Quinault va nous montrer que le vieux maître ne dédaignait pas la féerie.

2. ADAPTATIONS DE LIVRETS DE QUINAULT

L'Armide de Gluck (1777). *Opinion du XVIIIème siècle sur Quinault*. Quinault "marmontélisé": *Alceste* (1776), *Roland* (1778), *Amadis de Gaule* (1779), *Atys* (1780), *Persée* (1780), *Thésée* (1782). Transformations analogues d'autres vieux livrets: *Renaud* (1783), *Dardanus* (1784) *Castor et Pollux* (1791).

³⁸ De Fortia d'Urban: *Amusements littéraires*, Paris, 1784. Son *Iphigénie* est sous forme de plan et ne fut jamais représenté.

³⁹ De Fortia: *op. cit.*, p. 124.

Paradoxalement, Gluck, qui en 1774 révolutionne l'opinion, est le seul qui, après cette date, conserve dans *Armide*,⁴⁰ un livret de Quinault dans sa forme à peu près intégrale.

Après *Iphigénie*, *Orphée* et *Alceste*, Gluck, en effet, dans l'intention évidente de se montrer l'égal de Lulli, se tourne vers le vieux Quinault. Sur les conseils de du Roulet,⁴¹ il avait eu d'abord l'idée d'écrire une nouvelle partition de *Roland*. Mais Piccinni l'ayant devancé, Gluck choisit alors *Armide*, le chef-d'œuvre de Quinault. Tâche ingrate s'il en fût: *Armide* était l'opéra de Lulli qui avait le plus longtemps tenu la scène au XVIII^e siècle; joué en 1764, il avait eu le plus grand succès.

Gluck, en choisissant *Armide*, avait bien l'intention de montrer la diversité de son génie: "Je tremble presque, écrit-il à du Roulet,⁴² qu'on ne veuille encore comparer l'*Armide* et l'*Alceste* poèmes si différents dont l'un doit faire pleurer et l'autre faire éprouver une voluptueuse sensation". Il renonce donc temporairement à l'accent purement tragique pour revenir à la conception de Quinault.

Pourtant le livret d'*Armide* n'était pas dans une note uniquement "voluptueuse": malgré l'allégorie constante, c'était le plus émouvant des livrets de Quinault: l'amour naissant dans le cœur de la magicienne, son inquiétude et son désespoir étaient des sentiments admirablement étudiés et profondément humains. *Armide*, pour cette raison, avait obtenu les suffrages de Voltaire et de Rousseau, qui tous deux en notaient l'intérêt dramatique.⁴³ D'autre part, cette œuvre, comme deux et trois ans plus tard *Roland* et *Amadis*, offrait un sujet qui devait plaire: la même année où le comte de Tressan faisait revivre la chevalerie du Moyen-Age, *Armide* mettait en scène un chevalier galant et généreux,⁴⁴ mais qui devient "récréant" sous les enchantements d'*Armide*.⁴⁵

⁴⁰ Représenté le 23 septembre 1777.

⁴¹ Lettre de Gluck à du Roulet: *Année littéraire*, 1776.

⁴² *Année littéraire*, 1776, tome VIII.

⁴³ Voltaire: XXXII, p. 297. "L'amour y est traité comme une passion funeste et tragique . . . *Armide* n'est pas une parleuse d'amour".

Rousseau: *Lettre sur la musique*: l'empoiement, la tendresse et le contraste des passions opposées mettent l'actrice et les spectateurs dans la plus vive agitation.

⁴⁴ Acte II, 1.

Renaud: Je prétends adresser mes pas
Où la justice et l'innocence
Auront besoin du secours de mon bras.

⁴⁵ Acte IV, 1.

Aussi Gluck prétend-il "conserver dans son entier le chef-d'œuvre de Quinault",⁴⁶ et les changements apportés sont-ils insignifiants: à la première représentation, ils consistent en la suppression, dans la deuxième scène du troisième acte, de 38 vers dans lesquels Armide explique longuement à sa confidente Sydonie le trouble de son cœur; à la deuxième représentation, on supprime dans le quatrième acte, la scène où Lucinde, maîtresse d'un chevalier danois compagnon de Renaud, essaie de retenir son amant et de le détourner de son devoir;⁴⁷ la marche de l'action devenait ainsi plus rapide.

Le reste est conservé,⁴⁸ c'est-à-dire les vers de Quinault, les divertissements, les enchantements et les contre-enchantements. Or la féerie joue un rôle essentiel dans cet opéra: Armide retient près d'elle le chevalier Renaud dont elle est tombée amoureuse: "des démons sous la figure de nymphes," enchaînent Renaud pendant son sommeil avec des guirlandes de fleurs; la Haine apparaît à l'appel d'Armide; les chevaliers danois, compagnons de Renaud triomphent de monstres grâce à leur bouclier magique; Armide, abandonnée de Renaud, s'enfuit dans un char volant, après avoir brûlé le palais. La tradition de l'ancien opéra était donc encore bien vivante dans *Armide*.⁴⁹

C'est, pour cette raison, un des ouvrages les plus discutés de Gluck. On reproche au maître d'avoir "voulu travailler dans un genre qui n'est pas le sien; d'avoir mis de la force et de l'énergie là où il ne fallait que de la grâce";⁵⁰ La Harpe, avec son habituel parti-pris, ne voit dans l'œuvre de Gluck "ni mélodie, ni chant"; ce n'est qu' "une criailerie monotone".⁵¹ Le critique du *Journal de Paris*, en annonçant l'opéra, avait plus impartialement exposé ce qui lui paraissait être le grand défaut d'*Armide*: "La coupe des

⁴⁶ *Journal de Paris*, 24 septembre 1777.

⁴⁷ *Journal de Paris*, 1er octobre 1777. Le *Journal de Paris* du 27 septembre annonçait une transformation dans la mise en scène: suppression des nuages du 4ème acte, rendus ridicules par le décorateur.

⁴⁸ Le Prologue, œuvre de circonstance, avait depuis longtemps disparu.

⁴⁹ Le jeune Lacépède avait lui aussi composé une nouvelle partition sur le livret d'*Armide*. Il la jeta au feu, ne voulant pas entrer en compétition avec Gluck. Cf. Desnoiresterres, *op. cit.*, p. 203.

⁵⁰ *Correspondance* de Grimm. XI, Septembre 1777.

⁵¹ *Journal de politique et de littérature*: octobre 1777. Voir dans Desnoiresterres, *op. cit.*, pp. 210-215 les détails de la querelle entre les Gluckistes et La Harpe au sujet d'*Armide*.

poèmes de Quinault n'est pas la plus favorable aux procédés de la musique dramatique. M. Gluck aurait pu éluder une partie des difficultés en supprimant d'*Armide* plusieurs détails languissants ou disparates, comme on l'a fait aux dernières remises de l'opéra de Lulli".⁵² On reproche, en somme à Gluck d'avoir composé de la musique moderne sur un livret décidément périmé. Ces reproches atteignent donc Quinault autant que Gluck, et rendent compte assez fidèlement de l'état de l'opinion à la fin du XVIII^e siècle en ce qui concerne le librettiste de Lulli.

L'admiration pour Quinault, poète lyrique est, peut-on dire, unanime au XVIII^e siècle: c'est l'auteur de vers harmonieux et faciles que louent Voltaire, Diderot même.⁵³ Voltaire, trop heureux de le réhabiliter contre Boileau, n'hésite pas à le comparer à Pindare, et Diderot le considère comme un poète "plein de grâce . . . tendre et facile".⁵⁴

Par contre, ces mêmes écrivains qui aiment la grâce de Quinault, le critiquent sévèrement comme poète dramatique: nous avons dit dans un chapitre précédent⁵⁵ qu'à partir de 1750 environ les opéras de Quinault passaient pour archaïques et nous avons vu que ces mêmes Voltaire et Diderot condamnaient chez Quinault l'in vraisemblance, l'irrégularité et la lenteur de l'action, la longueur des tirades.

L'opinion à ce sujet est d'ailleurs partagée: les imitateurs du système dramatique de Quinault sont, nous l'avons dit, encore nombreux après 1774. La Harpe, antigluckiste enragé, chante les louanges de l'opéra de Quinault en l'opposant à la conception nouvelle de l'opéra-tragédie: "Rien ne s'est approché même de loin, des nombreux avantages de l'heureux génie qui a créé [le genre opéra], et qui seul y a excellé. Quinault y reste toujours hors de comparaison, comme Molière, comme La Fontaine, comme Boileau, comme Rousseau chacun dans le sien".⁵⁶ Et La Harpe, pensant à l'opéra gluckiste, ajoute: "Le genre de Quinault est le seul véritable; il avait senti que la musique n'est point faite pour affliger, effrayer, déchirer pendant trois heures".⁵⁷

⁵² *Journal de Paris*, 3 septembre 1777.

⁵³ Voir sur la vogue de Quinault au XVIII^e siècle, la conclusion de M. Gros: *op. cit.*, *La destinée d'un poète*, pp. 747-764.

⁵⁴ *Œuvres: Entretiens sur le Fils Naturel*, VII, p. 152.

⁵⁵ Chap. III.

⁵⁶ La Harpe: *Cours de littérature*. Édition Didot, Paris, 1851, p. 563.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 612.

Entre ces opinions extrêmes, Marmontel tient le juste milieu: comme La Harpe et les antigluckistes, il pense que la tragédie est un genre trop sévère qui ne convient pas à l'opéra,⁵⁸ et que les opéras de Gluck, à cause de leur tristesse, manquent de chant et de variété.⁵⁹ Quinault, au contraire, présente "des tableaux variés, des passions douces, quelquefois violentes, mais dont l'accès est passager; un intérêt vif et touchant, mais qui, par intervalle, laisse respirer l'âme . . . L'ancien genre ne laisse pas d'avoir des avantages dignes de nos regrets et auxquels je ne saurais croire qu'on ait renoncé sans retour: le premier de ces avantages est la convenance; le second la variété; le troisième, la pompe".⁶⁰

Pourtant, dans l'opinion de Marmontel, Quinault ne peut pas représenter "le fixe du beau" car "le goût se rectifie à mesure que l'art s'éclaire. . . Rien ne décèle mieux l'enfance de l'esprit humain que la vanité de croire qu'il touche aux bornes des possibles. . . . Ainsi lorsque les Français n'avaient pas d'autre musique que la déclamation élégante mais monotone de Lulli, ils aimaient leur musique et ils devaient l'aimer; l'art et le goût étaient au même point".⁶¹ Or depuis Lulli, les opéras-bouffons italiens avaient fait connaître aux Français les beautés de la mélodie et du chant. D'où nécessité, si l'on veut encore tirer parti du génie de Quinault, d'adapter ses livrets à la nouvelle musique. C'avait été l'idée de Marmontel dès 1759: prenant parti pour la musique italienne, mais défendant cependant contre Rousseau les qualités musicales de la langue française, il écrivait alors qu' "il était très possible sur des vers français, par exemple ceux de Quinault, de composer des morceaux de musique comparables à ceux que l'on admire le plus dans les opéras italiens".⁶² En 1776, il répétait qu' "en conservant à ces poèmes leurs inimitables beautés," il suffisait de "les adapter à une musique nouvelle".⁶³

De quelle façon opérer cette adaptation? Il suffit "d'en élaguer les épisodes, les détails superflus, de les réduire à leurs beautés naturelles, d'y ajouter des airs, des duos, des monologue en récitatif

⁵⁸ Marmontel: *Essai sur les révolutions de la musique*, 1777. *Œuvres*, t. X, p. 299.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 402. "Avec un orchestre bruyant et gémissant, avec des sons de voix déchirants et terribles, croirons-nous posséder la musique théâtrale par excellence? Serons-nous privés des charmes de la mélodie?"

⁶⁰ *Éléments de littérature: art. Opéra.*

⁶¹ *Essai sur les révolutions de la musique*: t. X, pp. 393-395.

⁶² *Mercure de France*: juillet 1759, cité par Lenel: *Marmontel*, p. 426.

⁶³ *Supplément de l'Encyclopédie: art. Air.*

obligé, des chœurs en dialogue et en contraste . . . d'en former un genre de poème lyrique plus varié, plus animé, plus simple, moins décousu dans son action et infiniment plus rapide que l'opéra italien".⁶⁴

Ces principes sont mis en œuvre par Marmontel et ses imitateurs dans six adaptations de Quinault: *Alceste*, de Saint-Marc, musique de Floquet (1776, non représenté); *Roland*, de Marmontel, musique Piccinni (17 janvier 1778); *Amadis de Gaule*, de de Vismes, musique de Chrétien Bach (14 décembre 1779); *Atys*, de Marmontel, musique de Piccinni (22 février 1780); *Persée*, de Marmontel, musique de Philidor (27 octobre 1780); *Thésée*, de Morel, musique de Gossec (1er mars 1782).

Le premier travail des adaptateurs de Quinault est la réduction du livret original en trois actes: Marmontel ou de Vismes obéissent "à la nécessité de donner aux vieux opéras la coupe que les compositeurs exigent aujourd'hui".⁶⁵ Saint-Marc, pourtant, garde les cinq actes de l'*Alceste* de Quinault, et Morel réduit *Thésée* à quatre actes.

Pour opérer ces réductions, les adaptateurs mettent en pratique le fameux principe de simplification et d'unité qui était aussi, on se le rappelle, celui des partisans du nouveau genre. Il y aura donc différents degrés de simplification suivant le degré de complexité de l'original. L'action de *Roland*, celle d'*Atys* et celle de *Thésée* se ressentent peu des réductions; celles d'*Amadis* et de *Persée* en sont plus profondément affectées.

Dans *Roland*, Marmontel conserve les actes I et II, et supprime l'acte III;⁶⁶ l'acte IV de Quinault devient l'acte III de Marmontel; l'acte V de Quinault est réduit, à la fin de l'acte III de Marmontel, à l'arrivée de Logistille qui exhorte Roland à suivre la Gloire. L'action ne subit de ce fait aucun changement; aucun personnage ne disparaît. L'intrigue devient seulement plus rapide: en effet, s'il y avait un acte inutile dans Quinault, c'était bien le troisième, presque entièrement consacré au dépôt amoureux de Médor: Angélique laisse croire à Roland qu'elle l'aime; Médor, présent à l'entretien, est désespéré; Angélique le persuade à grand-peine que ce n'est qu'une feinte. Il en était de même du cinquième acte qui

⁶⁴ *Mémoires*: t. II, p. 113.

⁶⁵ De Vismes: Avertissement d'*Amadis*, 1779.

⁶⁶ Sauf la scène 2, qu'il transporte dans la scène 8 de son acte II.

préparait longuement l'intervention de la fée Logistille. Marmontel le réduit à une scène finale et accélère le dénouement.

Dans *Atys*, la réduction consiste en la fusion du premier et du deuxième actes dans le premier de Marmontel;⁶⁷ et les quatrième et cinquième actes constituent le troisième de l'adaptation. Chose facile, car Marmontel, en fusionnant ces actes, supprime des intermèdes et des scènes hors-d'œuvre: arrivée du fleuve Sangar et de sa cour (IV, 4); disparition d'Atys qui a enlevé Sangaride avec l'aide des Zéphyrs (IV, 5); remords de Cybèle (V, 5); métamorphose d'Atys en pin (V, 6); chœur final des divinités honorant le pin. Pas plus que celle de *Roland*, l'action d'*Atys* ne souffre des réductions de Marmontel. Elle en retire au contraire une plus grande rapidité.⁶⁸

Quant à *Thésée*, on peut se demander avec Bachaumont⁶⁹ pourquoi réduire en quatre actes le livret de Quinault qui en avait cinq: "innovation qui ne consiste que dans une refonte bizarre des troisième et quatrième actes réunis ensemble et qui forment seulement un acte d'une longueur interminable". L'adaptation de *Thésée* est, en effet, la plus simpliste de toutes; mais elle tend, elle aussi, à la suppression de détails inutiles à la marche de l'action, comme, par exemple, la jalousie de Dorine envers Arcas dans l'acte II. Elle ne garde de l'acte III que l'essentiel, c'est-à-dire l'enchantement de Médée, qui livre Eglé aux démons; les scènes burlesques entre Arcas et Cléone disparaissent.

Dans *Amadis* et *Persée*, les transformations font plus qu'accélérer l'action: elles suppriment les intrigues et les personnages accessoires.

⁶⁷ On retrouve les scènes 1 et 3 de l'acte II de Quinault au début de l'acte II de Marmontel: aveu de Cybèle, jalousie de Coëlenus.

⁶⁸ Marmontel offrait, sous forme de variante, un nouveau dénouement, pour remplacer celui de Quinault, trop tragique à son gré:

Sc. 8: Atys va se frapper d'un poignard; Cybèle, prise de remords l'arrête; elle implore Pluton qui ramène Sangaride à la vie:

Cybèle: Cessez de répandre des larmes
Mortels, oubliez à jamais
Et ma colère, et mes alarmes,
Ne pensez plus qu'à mes bienfaits.

Sc. 9: Coëlenus, à son tour, pardonne: "C'est au rois comme aux Dieux, d'exercer la clémence". Marche des prêtres de l'hymen, qui unissent Atys et Sangaride.

⁶⁹ Tome XX, 5 mars 1782.

Dans *Amadis*, c'est le premier acte et le cinquième qui disparaissent, en ramenant la pièce à l'unité d'action qui lui manquait dans Quinault. La suppression du premier acte entraîne, en effet, celle de l'intrigue secondaire Florestan-Corisande: il n'est plus question que le l'amour d'Amadis et d'Oriane, et de la jalousie de l'enchanteresse Arcabonne. La suppression du premier acte ne nuit aucunement à l'exposition, puisque le début du second acte nous en présente les données essentielles: mort d'Ardan Canile et amour d'Arcabonne pour Amadis. D'autre part, le cinquième acte de Quinault était surtout un divertissement que de Vismes reproduit dans la scène finale de son acte III: la fée Urgande tire Amadis de son enchantement: Amadis à son tour délivre les amants enchantés.

C'est par la fusion des deux premiers actes et par la suppression du cinquième que Marmontel "réduit" *Persée*. Cela est aussi rendu possible par la simplification de l'action: Marmontel supprime le personnage de Mérope, qui, dans Quinault, aime Persée et est jalouse d'Andromède. Il supprime aussi, avec le cinquième acte, une deuxième complication: le combat de Persée contre son rival Phinée. Il ne s'agit plus maintenant que de la lutte de Persée contre Méduse et de la délivrance d'Andromède.

Le même procédé apparaît chez Saint-Marc, qui rajeunit *Alceste*, tout en conservant la coupe en cinq actes: il supprime les rôles de Straton, et de Phérès, et la plupart des divinités qui intervenaient sans cesse dans les divertissements de Quinault.

Les adaptateurs de Quinault ne s'en tiennent malheureusement pas à cette simplification, à cet effort vers l'unité, pour lesquels il ne mériteraient que des louanges. Ils révisent et simplifient aussi les tirades. Saint-Marc nous dit qu'il a supprimé dans *Alceste* plus de quatre cents vers. Les coupures sont à peu près aussi nombreuses chez les autres adaptateurs: elles consistent en général, à supprimer des vers de Quinault et à en conserver d'autres, qui résument la situation; l'adaptateur d'autre part, en ajoute de son propre crû. Ainsi des 34 premiers vers de la scène 4 du premier acte d'*Atys*, Marmontel ne conserve que ces deux vers de Quinault:

Atys ne connaît point les tourments amoureux
Atys est bien heureux!

Et Marmontel ajoute trois autres vers de sa composition:

Doris: Que je vous plains!

Sangaride: Son cœur paisible
Fuit l'amour et craint ses appas.⁷⁰

Le seul vers de Marmontel:

Vous négligez les dons du héros qui vous aime
(*Roland*, II, 1)

résume huit vers de la scène correspondante de Quinault.⁷¹

Ces coupures ont avant tout pour but de supprimer les interminables récitatifs qu'entraînaient les tirades de Quinault, et elles "accommodent le poème au génie et au caractère de la nouvelle musique".⁷²

C'est aussi parfois au nom de la morale que l'on coupe. Sangaride dans *Atys* chantait:

Quand le péril est agréable
Le moyen de s'en alarmer?
Est-ce un grand mal de trop aimer
Ce que l'on trouve aimable?

"On n'aurait pas trouvé ces vers assez décents dans la bouche de Sangaride", explique le *Mercure*, admirateur de Marmontel.⁷³ La morale de Quinault est donc encore considérée comme lubrique par le XVIII^e siècle, comme elle l'avait été par Boileau.

D'ailleurs, l'effet de ces coupures qui abrègent est sans cesse

⁷⁰ Voici un autre exemple du même procédé: *Roland*, II, 1.

Quinault:

Thémire: Pourriez-vous oublier l'ardeur dont il vous aime?
Angélique: Je songe autant que je le puis
A sa rare valeur, à son amour extrême.
Mais malgré mes soins dans le trouble où je suis,
Je crains de m'oublier moi-même;
Je crains que ma fierté ne succombe en ce jour.

Marmontel:

Thémire: Que ne devez-vous pas à son amour extrême!
Angélique: J'y pense autant que je le puis.

⁷¹ Voir aussi *Roland*, I, 3.

Quinault: Ah! quel tourment
De garder, en aimant
Un éternel silence!
Ah! Quel tourment
D'aimer sans espérance!

Marmontel: Malheureux que je suis!

⁷² *Mercure de France*, 11 mars 1780.

⁷³ *Ibid.*, 4 mars 1780.

contrarié par des additions d'airs, de chœurs, de duos et de quatuors, qui allongent. C'est un autre moyen de moderniser Quinault que de lui donner "du mouvement et de la variété", et de permettre ainsi au musicien d'ajouter le chant et la mélodie qui manquaient à Lulli. Chaque moment pathétique est suivi d'un air, jouant plus ou moins le rôle du monologue dans la tragédie classique: Dans *Roland*, des airs sont ainsi ajoutés aux scènes suivantes: I, 2 et 3; II, 2 et 3; IV, 3. Ils développent généralement, dans le style le plus plat, un sentiment déjà exprimé par Quinault: le désespoir d'Angélique, obligée de renoncer à l'amour de Médor s'exprimait chez Quinault en quelques vers fort sobres:⁷⁴

Ma gloire le demande; il faut la satisfaire;
Il faut bannir Médor . . . Bannir Médor hélas!
C'est me condamner au trépas.
Il n'importe, il le faut; qu'il parte, qu'il me quitte.

Marmontel y ajoute cet air:

Angélique: Oui je le dois, je suis reine
Du doux penchant qui m'entraîne
Oui je dois me garantir.
Tu le veux gloire inhumaine.
Mais pourrai-je y consentir?
D'une trop indigne chaîne
Ne pourrai-je pas sortir?
D'une trop indigne chaîne
Viens donc m'aider à sortir.
Ô sang dont j'étais si vaine
Je ne puis te démentir.
Quel supplice, quelle gêne!
Pour bien juger de ma peine
Hélas, il faut la sentir.

C'est à de pareilles platitudes qu'aboutissait le culte de la mélodie. Les autres adaptations regorgent aussi de ces airs,⁷⁵ moins fréquents, il est vrai, chez de Vismes ou Morel que chez Marmontel. Des duos apparaissent aussi,⁷⁶ et l'acte I d'*Atys* se termine par le célèbre quatuor entre Atys, Cybèle, Sangaride et Coëlenus. Cet étirement est souvent du plus désastreux effet car il détruit le lyrisme des vers de Quinault.

Fidèles à l'ancienne tradition, Marmontel et ses imitateurs gardent tous les divertissements que leur offrait Quinault. Ils en ajoutent même d'autres: dans l'acte II de *Roland*, Marmontel met

⁷⁴ Acte I, 2.

⁷⁵ Dans *Atys*, par exemple: I, 1, 4, 6; II, 3, 5, 8; III, 3, 8.

⁷⁶ *Roland*: I, 4; *Atys*: I, 6; *Alceste*: II, 1, 2.

en scène un chœur d'amants enchantés, "qui puisent à la fontaine et se présentent une coupe l'un à l'autre; une amante jalouse qui dans son dépit va s'enivrer à la fontaine de la Haine, se laisse enfin persuader de boire à celle de l'Amour". Et si, à la fin de cet acte, l'adaptateur supprime le ballet de l'Amour et des Nymphes, c'est pour le remplacer par un chœur inattendu de "Matelots Chinois"!⁷⁷

On sent parfois, dans les changements apportés, un désir de modernisation. La scène finale de *Roland* ne représente plus comme Quinault "une troupe de fées et d'ombres de héros", mais un camp avec une troupe de Chevaliers et de dames françaises. Par cette touche de réalisme, Marmontel se conformait au goût de son époque pour le moyen-âge.⁷⁸ Dans *Persée*, l'atmosphère est rendue plus sévère à la façon d'une tragédie gluckiste: au premier acte, au lieu "d'une place publique magnifiquement ornée", c'est "un vestibule du temple de Junon". Les divertissements sont aussi plus en rapport avec le sujet: dans Quinault (I, 5) après un chœur implorant la miséricorde de Junon, "on commence les jeux, en disputant le prix de la danse"; Marmontel (I, 5) dans la même circonstance, imagine "une marche des prêtresses suppliantes autour de l'autel de Junon", appliquant ainsi à Quinault un procédé de tragédie-opéra. Ce n'est pas le seul exemple, du reste: l'acte I du même opéra s'ouvre sur un mouvement d'ensemble bien "grec":

Le chœur: Dieux, redoutables ennemis,
 Pardonnez à des cœurs soumis.
 Écartez ce fléau terrible;
 Sauvez-nous de ce monstre horrible.
 Cassiope: Peuple, devant vous je m'accuse;
 Mon orgueil attire sur vous
 L'horrible fureur de Méduse

 Le chœur: Hâtez-vous de fléchir sa haine;
 Hâtez-vous de nous secourir
 Trop malheureuse reine,
 Nous allons tous périr!

Ces touches modernes sont cependant exceptionnelles. La tendance générale des adaptateurs est de conserver de Quinault tout

⁷⁷ Voir aussi dans *Alceste* (II, 7), un divertissement ajouté par Saint-Marc: Apollon paraît sur son char, environné des Arts, "groupés sur différents nuages".

⁷⁸ Une transformation analogue s'opère dans la nouvelle version d'*Adèle de Ponthieu*. Voir plus loin: chap. V, 5.

ce qu'ils peuvent: la fantaisie de l'action, la complexité de la mise en scène, l'in vraisemblance du merveilleux. Tout au plus essaient-ils de donner aux livrets du vieux maître l'unité dont ils étaient parfois dépourvus. Le problème de l'adaptation est avant tout musical: il s'agit, pour Marmontel en particulier, de donner à Piccinni l'occasion de montrer la supériorité du chant italien sur la "psalmodie de Gluck". En ce qui concerne le livret proprement dit, les réductions de Quinault ne prouvent que la survivance de l'ancien goût, à peine modifié.

Du reste, ce n'est pas seulement Quinault qui survit: ce que Gluck avait fait pour *Armide*, Candeille le fait pour *Castor et Pollux*:⁷⁹ il compose une partition nouvelle⁸⁰ sur le livret de Gentil-Bernard, dans sa version de 1754 qui reste en cinq actes. Le Bœuf et Framery réduisent en trois actes *Renaud*,⁸¹ suite d'*Armide*, vieil opéra en cinq actes de Pellegrin et Desmarests (1722). Guillard traite de même *Dardanus*,⁸² de la Bruère. Le Bœuf et Guillard ne font qu'emprunter à Marmontel ses procédés d'adaptation.

3. COMPROMIS: *IPHIGÉNIE EN TAURIDE, DIDON, LES DANAÏDES*
Curieux mélange de l'ancien et du nouveau genre; sujets et dénouements de tragédies; complication de l'intrigue et de la mise en scène.

Les adaptations des livrets de Quinault furent en général considérées comme une espèce inférieure du genre opéra, un travail de seconde main, qui attira sur Marmontel les épithètes peu flatteuses de "savetier" de l'opéra⁸³ et de "double" de Quinault.⁸⁴ Cette infériorité fut d'ailleurs consacrée par un acte officiel: par décision du 30 avril 1778, l'administration de l'A.R.M., distinguait, en ce qui concernait les honoraires des librettistes, entre "les poèmes neufs" et "les poèmes retouchés".⁸⁵ Pourtant ces retouches représentaient une tendance nouvelle, étant un premier essai pour atteindre le juste milieu entre la tragédie et l'ancien style. Cette tentative d'ajustement fut reprise avec succès dans trois opéras:

⁷⁹ Représenté le 19 juin 1791.

⁸⁰ Candeille garde les airs de danses de Rameau.

⁸¹ Musique de Sacchini, représenté le 28 février 1783.

⁸² Musique de Sacchini, représenté le 30 novembre 1784.

⁸³ Bachaumont: *op. cit.*, 15 novembre 1780.

⁸⁴ Desnoiresterres: *op. cit.*, p. 227.

⁸⁵ Voir dans *Journal de Paris* du 17 mai 1778 la correspondance de Marmontel et de de Vismes à ce sujet, citée par Desnoiresterres, pp. 239-241.

Iphigénie en Tauride, 4 actes de Dubreuil, musique de Piccinni, représenté le 23 janvier 1781;⁸⁶ *Didon*, 3 actes, de Marmontel, musique de Piccinni, représenté le 1er décembre 1783; *Les Danaïdes* 5 actes, de du Roulet et du baron de Tschudy, musique de Salieri, représenté le 26 avril 1784.

Le livret de Dubreuil, comme l'opéra "antique" du même titre, est l'imitation de la tragédie de Guimond de la Touche: Dubreuil est même beaucoup plus proche de son modèle que ne l'était Guillard, car il ne se soucie pas d'imiter la tragédie d'Euripide. On reconnaît à chaque pas des scènes de Guimond: Iphigénie fait le récit de ses malheurs et du songe qu'elle vient d'avoir à sa confidente Élise (car le librettiste garde intact ce rôle de confidente: l'Élise de l'opéra n'est autre que l'Ismène de la tragédie). Oreste et Pylade ont été séparés par un naufrage et ne se retrouvent que plus tard, avec le même débordement d'émotion; Oreste, responsable de la mort prochaine de son ami éclate de la même fureur; Pylade consentant enfin à porter à Électre le message d'Iphigénie se promet bien de sauver son ami en allant rejoindre Alcée, gouverneur d'Oreste; le procédé de la reconnaissance est identique à celui de Guimond et entraîne les mêmes puérides emportements. Il existe, entre le livret de Dubreuil et celui de Guillard, la ressemblance de certaines masses communes et pour ainsi dire inévitables: la tempête, le songe, la scène où Iphigénie apprend le sort de sa famille, le combat de générosité entre Oreste et Pylade, la descente de Diane au dénouement.

Mais, alors que l'idéal de Guillard était la simplification de la tragédie parlée, celui de Dubreuil semble être au contraire la complication: il retourne à la vieille tradition, et, suivant les traces de La Grange-Chancel, de Duché et de Vaubertrand, il rétablit une intrigue amoureuse dont on n'avait que faire: Thoas aime Iphigénie, et une partie du premier acte est employé aux préparatifs du mariage du roi et de la prêtresse: Dubreuil veut par là atténuer l'horreur du drame par la variété et les contrastes.

Il l'atténue aussi par le spectacle: alors que Guillard évitait les occasions de mise en scène, Dubreuil, au contraire, les recherche.

⁸⁶ L'Avertissement de Dubreuil nous apprend que son opéra avait d'abord été proposé à Gluck, qui le refusa par deux fois et qui travailla sur le livret de Guillard. Voir aussi à ce sujet la lettre de Piccinni dans le *Journal de Paris* (22 janvier 1781) citée par Desnoiresterres, pp. 302-303. Ces deux documents prouvent que l'*Iphigénie* de Dubreuil est contemporaine de celle de Guillard (1779).

Il met en scène le naufrage de Pylade: au début du second acte on voit celui-ci accroché désespérément à un rocher et tomber, accablé de fatigue.⁸⁷ Il met en action l'arrestation d'Oreste et de Pylade par les soldats de Thoas.⁸⁸ Il multiplie les divertissements, absents de l'opéra de Guillard: on célèbre le bonheur de Thoas amoureux;⁸⁹ on danse en préparant le sacrifice des deux Grecs;⁹⁰ un divertissement général termine la pièce en célébrant la paix. L'horreur existe encore mais Dubreuil cherche évidemment à en diminuer les effets.

Tel est aussi l'effort de Marmontel dans *Didon*: un résumé détaillé du livret va nous en montrer la curieuse complexité:

Acte I: ("Le prélude est un bruit de chasse"). Didon aime Énée. Elle est bouleversée par un songe: l'ombre de son mari lui est apparue et lui a reproché son infidélité. Entrent les dignitaires de la cour de Didon "tous habillés en chasseurs et chasseresses, l'arc à la main et le carquois sur l'épaule." Divertissement.

Iarbe, roi des Numides, veut épouser Didon: il se présente devant elle, déguisé en ambassadeur, et demande sa main: elle refuse avec hauteur; Iarbe insiste et menace; Didon reste ferme dans son refus. Divertissement: "les sujets d'Iarbe apportent leurs offrandes aux pieds du trône". Iarbe resté seul avec Énée, lui révèle son identité et le défie; les deux rivaux se quittent sur des menaces.

Acte II: Énée, qui aime Didon, va la quitter: il doit, par ordre des Dieux, conduire ses Troyens en Italie. Magnanime, il renonce à se venger d'Iarbe. La reine, ignorant tout de la mission de son amant, déclare son amour à Énée, et veut devant le peuple assemblé, le prendre pour époux. Embarras d'Énée. Iarbe révèle alors à Didon les projets de départ de son amant. La reine refuse de le croire, et annonce au peuple sa volonté d'épouser le Troyen. Celui-ci troublé finit par faire à la reine le pénible aveu: il doit la quitter. Lamentations des deux amants. On annonce que Iarbe attaque Carthage à la tête d'une armée. Énée et les Troyens vont combattre pour Didon.

Acte III: Retour d'Énée vainqueur; Iarbe a été tué pendant le combat. Énée doit partir: Jupiter lui est apparu pendant la bataille et lui a dicté son devoir. Pourtant il hésite encore: l'ombre d'Anchise alors lui commande d'obéir aux dieux. Éclairs et tonnerre.

Didon aperçoit la flotte troyenne qui s'éloigne, elle veut mourir; elle ordonne que l'on prépare un bûcher; elle y fait jeter les armes et les dépouilles d'Énée, y monte elle-même et se tue avec l'épée de son amant. "Un prêtre de Pluton (sic) met le feu au bûcher".

⁸⁷ Acte II, 1.

⁸⁹ I, 4.

⁸⁸ II, 3.

⁹⁰ II, 4.

Le chœur du peuple chante ses projets de vengeance contre les Troyens.⁹¹

Si l'on en croit Marmontel, cet opéra serait "tout entier de lui"; il l'aurait "construit à son gré".⁹² Or aucun livret n'a de sources plus diverses.

On y reconnaît aisément une tragédie française, *Didon* de Lefranc de Pompignan.⁹³ Nombreux sont les points communs aux deux pièces, qui rendent incontestable l'imitation de Marmontel: le déguisement d'Iarbe en ambassadeur,⁹⁴ sa première entrevue avec Didon,⁹⁵ l'arrogante réponse de la reine,⁹⁶ les menaces d'Iarbe⁹⁷ forment dans les deux pièces la matière du premier acte. Au deuxième acte, les plaintes d'Énée,⁹⁸ l'aveu de Didon à Énée⁹⁹ sont aussi des imitations évidentes. Marmontel emprunte aussi à Lefranc la scène où Énée avoue à Didon qu'il doit partir. Il supprime l'acte IV et reproduit à peu près l'acte V de la tragédie dans son troisième acte: il y met en action le récit de Madherbal de la tragédie concernant le retour d'Énée victorieux et son départ.¹⁰⁰ Le dénouement tragique est conservé, enveloppé seulement dans le spectacle conventionnel de l'opéra.

D'autre part, Marmontel s'inspire nettement de trois livrets

⁹¹ Telle est une des causes inattendues des guerres puniques:

Le peuple: A cette race criminelle
Jurons une guerre éternelle.
Oui jurons la sur ce bûcher.

⁹² *Mémoires, Œuvres complètes*, X, p. 415.

⁹³ 1734, remanié en 1746.

⁹⁴ Lefranc: Acte I, 1; Marmontel: Acte I, 4.

⁹⁵ Lefranc: Acte I, 2:

Reine, j'apporte ici les vœux d'un souverain.
Iarbe, par ma voix, vous offre encor sa main.

Marmontel: Acte I, 6:

Didon, je vous porte les vœux
Du roi du Numide et du Maure
Il veut bien vous presser encore
De former avec lui les plus aimables nœuds.

⁹⁶ Lefranc: Acte I, 2:

. . . je ne règne pas
Pour donner lâchement un maître à mes états.

Marmontel: Acte I, 6:

Didon ne veut rien lui devoir.

⁹⁷ Lefranc: Acte II, 1; Marmontel: Acte II, 1.

⁹⁸ Lefranc: Acte II, 2; Marmontel: Acte II, 3.

⁹⁹ Lefranc: Acte III, 6; Marmontel: Acte II, 7.

¹⁰⁰ Lefranc: Acte V, 4; Marmontel: Acte III, 2.

d'opéra traitant le même sujet: *Didon*, 5 actes, de Madame de Saintonge (1694); *Didon abandonnée*, de Métastase (1724);¹⁰¹ *Didon heureuse*, tragédie-lyrique en 5 actes, non jouée, de Le Fuel de Méricourt (1776).

La première scène de Marmontel reproduit celle de Mme. de Saintonge: Didon est poursuivie par l'ombre de son époux;¹⁰² la querelle entre Énée et Iarbe à la fin du premier acte de Marmontel, est l'imitation de la dernière scène du deuxième acte du vieil opéra dans ses détails mêmes: Iarbe, dans sa fureur invoque Jupiter; les deux rivaux sont prêts à en venir aux mains; ils se quittent sur des menaces. Marmontel y a seulement supprimé l'intervention de Vénus, qui mettait fin à la querelle. Au troisième acte de Marmontel, l'apparition d'Anchise ordonnant à son fils d'accomplir sa mission, n'est qu'une variante de la descente de Mercure dans la dernière scène du quatrième acte de Mme. de Saintonge.

Métastase a aussi sa part: Marmontel, en quête de divertissements, emprunte à l'opéra italien la scène des offrandes de Iarbe à Didon;¹⁰³ celle où Énée, décidé à partir, renonce à sa vengeance contre Iarbe;¹⁰⁴ celle, enfin, où Iarbe révèle à Didon les projets de fuite d'Énée.¹⁰⁵

Quant au livret de Le Fuel de Méricourt, on le reconnaît dans les premières scènes. Après avoir représenté dans le premier acte le naufrage d'Énée sur la côte de Carthage, il montrait, au second acte l'arrivée d'Énée à la cour de Didon: or celle-ci se prépare à la chasse pour le lendemain et invite Énée. C'est ce même décor

¹⁰¹ Traduction Richelet: 1751.

¹⁰² Saintonge: Acte I, 1:

Didon: Du malheureux Sichée, une image sanglante
Vient chaque jour m'arracher des soupirs.

.

Je crois le voir à tous moments
Me reprocher que j'avais fait serment
De lui conserver ma tendresse.

Marmontel: Acte I, 1:

Tu sais, dans le sommeil, quel vengeur me poursuit
Et que du sein des morts, mon époux me rappelle
Le serment que j'ai fait de lui rester fidèle.

¹⁰³ Métastase: Acte I, 6; Marmontel: Acte I, 4.

¹⁰⁴ Métastase: Acte II, 3; Marmontel: Acte II, 2.

¹⁰⁵ Métastase: Acte I, 3; Marmontel: Acte II, 3: dans Métastase, c'est la traître Osmidas, dévoué à Iarbe, qui fait cette révélation; la situation reste la même.

pastoral que Marmontel reproduit d'une façon assez inattendue au début du premier acte.

Ainsi, Marmontel mélange curieusement le genre tragédie et l'opéra ancien style. D'une part, le sujet de l'opéra est fort tragique et le librettiste garde le dénouement conforme à la légende: l'horreur en est même augmentée par la mise en scène: aucun détail de la mort de Didon ne nous est épargné. Le merveilleux y est discret, puisqu'il se réduit à l'apparition d'Anchise parmi les éclairs et le tonnerre. Marmontel semble par là se ranger parmi les novateurs.

D'autre part, il s'attache, par les procédés de l'ancien opéra, à faire oublier sans cesse aux spectateurs le tragique de la situation: ses Carthaginois se déguisent en chasseurs; un divertissement (les offrandes de Iarbe à Didon) interrompt brusquement les menaces du roi des Numides; Énée n'est qu'un pantin, qui ne sait s'il doit partir ou rester et qui s'exprime avec la fadeur d'un Roland d'opéra.¹⁰⁶ L'auteur ne perd aucune occasion de spectacle: l'arrivée d'Iarbe, le retour d'Énée, la mort de Didon font l'objet de développements scéniques. Enfin, fidèle au système qu'il avait mis en pratique dans ses adaptations de Quinault, il fournit au musicien dans presque chaque scène des airs des duos et des trios. Marmontel s'écartait par là de l'idéal nouveau.

Le même mélange caractérise *Les Danaïdes* dont le sujet est celui de la tragédie d'*Hypermnestre* de Lemierre. Il y eut au sujet de la paternité des Danaïdes toute une querelle d'auteur que Desnoiresterres nous a exposée dans ses détails. Dans son *Avertissement*, du Roulet avoue qu'il s'est beaucoup "aidé du manuscrit de M. de Calsabigi auteur de l'*Orphée* et de l'*Alceste* italiens, ainsi que du ballet des *Danaïdes* du célèbre Noverre." Le librettiste italien protesta énergiquement dans une lettre au *Mercure*¹⁰⁷ contre ce qu'il considérait comme un simple plagiat.¹⁰⁸ Une chose est

¹⁰⁶ Acte II, 3:

Les dieux me sont témoins que l'absence, le temps,
Rien ne peut de mon cœur effacer votre image;
Que je brûle pour vous des feux les plus constants.

Acte III, 2:

Pouvais-je en combattant ne pas vaincre en ce jour;
Je servais la beauté, la justice et l'amour.

¹⁰⁷ *Mercure de France*, 15 mai 1784, citée par Desnoiresterres, pp. 351-355.

¹⁰⁸ Il nous a été impossible de consulter l'*Ipermestra* de Calsabigi: d'après Castil-Blaze et Desnoiresterres, le sujet des Danaïdes appartiendrait pleinement à l'Italien.

certaine, c'est que le livret de du Roullet, soit directement, soit par l'intermédiaire de Calsabigi, a plus d'un point de commun avec la tragédie de Lemierre.¹⁰⁹

Acte I: Dardanus et Lyncée, frère, et fils d'Égyptus, jurent sur l'autel de Junon de mettre fin aux dissensions qui règnent entre les deux familles. On célèbre à cette occasion la fête de l'Hymen qui doit unir les cinquante filles de Danaüs aux cinquante fils d'Égyptus. Hypermnestre, une des Danaïdes, et Lyncée chantent leur bonheur. "On danse".

Acte II: "Dans un lieu souterrain du Palais consacré à Némésis", Danaüs révèle à ses filles que cette réconciliation n'est qu'une feinte. Il leur fait jurer sur l'autel de poignarder leur mari le soir même de leurs noces. Hypermnestre horrifiée refuse de prêter serment. Son père la menace et la maudit. Hypermnestre, prise entre son sentiment filial (!) et son amour pour Lyncée, se lamente.

Acte III: On célèbre le mariage des Danaïdes: Hypermnestre, bouleversée, refuse la coupe que lui tend Lyncée et s'enfuit. Lyncée veut la suivre: Danaüs le retient. Chœur célébrant le bonheur des nouveaux époux. Divertissement; on conduit chaque couple à la chambre nuptiale.

Acte IV: Hypermnestre implore la pitié de son père. Mais celui-ci reste inflexible: il ordonne à ses gardes de tuer Lyncée aussitôt qu'il sortira de sa chambre. Hypermnestre, cependant, obtient de Pelagus, chef des gardes, qu'il épargne son mari. Elle supplie celui-ci de s'enfuir sans cependant lui révéler la vérité. A ce moment, Pelagus, annonce que le signal du massacre est donné: Lyncée, horrifié, vole au secours de ses frères. On entend les cris des fils d'Égyptus qu'on égorge.

Acte V: Hypermnestre pleure son mari qu'elle croit mort. Mais elle apprend par son père, furieux, que Lyncée s'est échappé. Danaüs accuse sa fille de l'avoir trahi; "il la fait charger de fers". Entrée et danse pantomime des Danaïdes, "vêtues de peaux de tigres et portant un flambeau et un poignard ensanglanté". Danaüs les envoie à la recherche de Lyncée.

Cependant, un officier, annonce que Lyncée à la tête des troupes d'Égyptus attaque le palais et qu'il a tué les Danaïdes. Danaüs va immoler sa fille, quand Pelagus le tue. Lyncée entre à la tête de ses soldats.

("Le théâtre s'obscurcit; la terre tremble; le tonnerre gronde; le palais, écrasé par la foudre, dévoré par les flammes, s'abîme et disparaît". Le décor représente les Enfers: "On voit le Tartare roulant des flots de sang, et au milieu du théâtre, Danaüs paraît, enchaîné sur un rocher; ses entrailles sanglantes sont dévorées par un vautour et sa tête est frappée par la foudre à coups redoublés. Les Danaïdes sont, les unes enchaînées par groupes, tourmentées

¹⁰⁹ Desnoiresterres prétend le contraire, sans le démontrer, du reste. Cf. *op. cit.*, p. 345.

par les démons et dévorées par les serpents; les autres poursuivies par les Furies remplissent le théâtre de leurs mouvements et de leurs cris. Une pluie de feu tombe continuellement. Le tout forme une pantomime dans le genre le plus terrible”).

Or, cette “autre monstruosité nouvelle”¹¹⁰ est conduite en grande partie comme l'*Hypermnestre* de Lemierre. Ainsi, les deux premiers actes de la tragédie se retrouvent dans les deux premiers actes de l'opéra: la joie d'Hypermnestre et de Lyncée qui vont être unis, le serment de Danaüs et de Lyncée de mettre fin à leurs discordes font l'objet des scènes 1 et 2 de Lemierre et des scènes 2 et 1 de de l'opéra; l'ordre en est simplement interverti. La terrible révélation de Danaüs, l'horreur d'Hypermnestre, les menaces de son père, le désespoir de la jeune fille qui constituent les scènes 2, 3, 4 du deuxième acte de Lemierre, forment les scènes 1, 2, 3 de l'acte correspondant du livret.

La plupart des incidents de l'acte III de la tragédie sont reproduits dans l'acte IV du livret, dans un ordre différent il est vrai: Eros (le Pelagus de du Roulet) vient annoncer le massacre des fils d'Egyptus. Lyncée s'apprête à venger ses frères. Hypermnestre le supplie de s'enfuir.

Enfin les quatre premières scènes de l'acte IV de Lemierre se retrouvent dans les trois premières scènes du cinquième acte de l'opéra: Hypermnestre apprend par son père que Lyncée s'est échappé. Fureur de Danaüs qui fait enchaîner sa fille.

La seule différence notoire réside dans le dénouement: Lemierre, en effet suppose que Lyncée a été arrêté;¹¹¹ malgré les prières de sa fille, Danaüs ordonne son supplice. Mais le peuple se révolte contre le tyran et délivre Lyncée, qui à la tête des révoltés, délivre à son tour Hypermnestre. Danaüs se tue et Lyncée est proclamé roi d'Argos.

Comme Marmontel dans *Didon*, le librettiste des *Danaïdes*, partant de la tragédie parlée, s'efforce de multiplier à plaisir les divertissements et les occasions de spectacle: il en trouve parfois la suggestion dans Lemierre: serment sur l'autel de Junon; danse célébrant le bonheur d'Hypermnestre et de Lyncée; danse pantomime des Danaïdes qui viennent de tuer les fils d'Egyptus. L'extraordinaire mise en scène du dénouement, ou plutôt de l'épilogue, donne la mesure de la fantaisie de l'auteur. En ce qui concerne le spectacle, l'auteur ne craint pas de puiser dans le

¹¹⁰ Métra: *op. cit.*, XVI, 12 mai 1784.

¹¹¹ Acte IV, 5.

vieil opéra de Lafont, *Hypermnestre* (1716). Il emprunte à ce dernier les fêtes de l'Hymen du troisième acte;¹¹² la scène où Hypermnestre, voulant persuader à Lyncée de s'enfuir, menace de se tuer; à ce moment, on entend les cris des frères qu'on égorge.¹¹³ C'est aussi à Lafont qu'est pris le début du dénouement: Lyncée entrant à la tête de ses troupes et mettant en déroute la garde de Danaüs.¹¹⁴

Le livret des *Danaïdes* combine donc la tragédie et l'ancien opéra: encore plus que dans *Didon* la partie tragédie est sacrifiée au spectacle; ce n'est plus guère qu'une pantomime dramatique comme le prouve le dénouement, dont la mise en scène rappelle sur plus d'un point le cinquième acte de *Persée*.

Iphigénie en Tauride, *Didon*, les *Danaïdes* représentent donc à des degrés différents une sorte de demi-genre. Ces livrets sont faits pour un public qui s'accoutume avec peine à la nouveauté et qui ne peut renoncer au charme de l'ancien opéra. C'est ce qui explique leur succès parfois considérable: *Iphigénie en Tauride*, qui passe pour un échec, eut environ 50 représentations jusqu'en 1785; *Didon*, 250 jusqu'en 1826; *Les Danaïdes*, 127 jusqu'en 1828.

Si l'on critique l'opéra de Dubreuil c'est qu'on n'y trouve pas assez de variété dans les ballets.¹¹⁵ Mais il était "susceptible d'un intérêt plus doux que celui, barbare, de Guillard".¹¹⁶ En revanche l'enthousiasme est général en ce qui concerne *Didon*. Dans ce mélange de tous les genres chacun reconnaît ce qu'il aime; la *Correspondance* de Grimm¹¹⁷ félicite l'auteur d'avoir "changé d'avis" et transporté la tragédie à l'opéra, alors que l'auteur, dans ses *Mémoires*,¹¹⁸ nous dit ses intentions de conserver à l'opéra "sa pompe, ses prodiges et ses illusions". Le *Journal Encyclopédique* proclame que "le bon goût s'est réveillé, et que *Didon* vient enfin venger l'opéra de toutes les caricatures qui l'avaient pour ainsi dire déshonoré".¹¹⁹ On y reconnaît en général une "sensibilité touchante".¹²⁰

¹¹² Lafont: Acte III, 1, 2.

¹¹³ *Ibid.*, IV, 3.

¹¹⁴ *Ibid.*, V, 2, 3, 4.

¹¹⁵ *Correspondance* de Grimm: XII, janvier, 1781. *Mercure de France*, 3 février, 1781.

¹¹⁶ Marmontel: *Mémoires* (édit. Barrière, vol. X, p. 414). Marmontel prétend avoir corrigé le poème de Dubreuil.

¹¹⁷ Vol. XIII, décembre 1783.

¹¹⁸ Vol. X, p. 465.

¹¹⁹ *Journal encyclopédique*: février, 1784.

¹²⁰ *Mercure de France*, 3 janvier 1784, *Correspondance* de Grimm: XIII, décembre 1783.

Quant aux *Danaïdes*, c'est un opéra "d'un genre nouveau et hardi",¹²¹ et bien que Métra déplore l'atrocité du sujet, il n'en conclut pas moins que le tableau final est un coup d'œil imposant qui "porte à des réflexions aussi morales qu'attendrissantes". La Harpe critique le mouvement des acteurs, mais admire par ailleurs la grandeur du spectacle.¹²²

Ces éloges prouvent que cette espèce d'opéra-compromis venait bien à son temps. Ils montrent aussi, il faut l'avouer, un singulier sens critique; personne ne sent le comique irrésistible qui se dégage de la plupart des situations de *Didon*, pas plus que la puérilité de l'épilogue des *Danaïdes*.

4. ADAPTATIONS DE LIVRETS DE MÉTASTASE

Aspects variés des tragédies lyriques de Métastase.

Emprunts des librettistes français.

Nous avons signalé dans un chapitre précédent l'admiration du XVIII^e siècle pour Métastase et l'influence probable de l'Italien sur les premiers essais de réforme de l'opéra français. On louait en lui le choix des sujets, la coupe en trois actes, l'intrigue purement humaine, le pathétique des situations et par-dessus tout, la noblesse et l'élégance de son style. On l'opposait implicitement aux librettistes français qui se plaisaient alors à choisir des sujets mythologiques ou féeriques, dépourvus par conséquent d'intérêt vraiment pathétique.

Or cette admiration était basée sur une connaissance assez superficielle de Métastase: en réalité, celui-ci se trouve, la plupart du temps, à l'opposé de la conception nouvelle du livret d'opéra français. En effet les nouveaux librettistes travaillent à atteindre une parfaite unité d'action, jointe à une extrême simplicité; ils conservent généralement le dénouement tragique des pièces qu'ils imitent, et bornent le choix de leurs sujets, à peu d'exceptions près, aux "invraisemblables aventures de l'étrange famille d'Agamemnon",¹²³ où le merveilleux trouve encore sa place; ils excluent la plus grande partie du spectacle, réduisent les divertissements au strict minimum, aspirent à rayer l'amour de parmi les moyens d'émotion.

¹²¹ *Mercure de France*, 17 avril 1784.

¹²² *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 237.

¹²³ Duplessis: Avertissement de *Pizarre*, 1785.

Or, Métastase avait sans doute, lui aussi, choisi des sujets antiques, mais il les avait pris dans l'histoire, rarement dans la mythologie. Quoique la coupe en trois actes semblât annoncer une action plus rapide et plus simple, ses livrets présentaient une extrême complication:¹²⁴ l'in vraisemblance mythologique ou féerique faisait place aux invraisemblances de l'action: reconnaissances innombrables, quiproquos, amours multiples. En outre, Métastase variait le plus possible sa mise en scène, la changeant souvent plusieurs fois dans le cours d'un même acte. Enfin il considérait comme une nécessité un dénouement heureux.

Il n'est donc pas étonnant que les imitations françaises de Métastase n'apparaissent qu'assez tard sur la scène de l'A.R.M. et qu'elles soient une des phases de la réaction contre l'opéra gluckiste. Elles le sont à divers points de vue et à différents degrés, car, dans leur imitation, les librettistes font preuve du plus grand éclectisme et tirent de Métastase les effets les plus variés.

Ce qui semble bien acquis, c'est l'idée qu'on ne peut imiter en tous points le librettiste italien: Marmontel voit en lui "des longueurs et des vides insupportables".¹²⁵ Coquéau conseille de garder le pathétique de Métastase, mais de "l'unir à une coupe plus lyrique"; Diderot propose "à quelque littérateur de génie, à un hardi sacrilège, de s'emparer des poèmes de Métastase, de dépecer la scène à son gré; de mettre en pantomime tout ce qui se comprend par les yeux sans avoir besoin de l'interprétation vocale; de ne parler, ou de ne réciter que pour écarter toute ambiguïté et de ne réserver le dialogue que pour les choses essentielles à la conduite et à l'intelligence du sujet".¹²⁶ Et Diderot fait suivre ces observations du premier acte de *Démophon*, interprété selon ses principes. Ce "dépeçage" dont parle Diderot va être accompli dans quatre opéras; *Alexandre aux Indes*, par Morel de Chédeville, musique de Lefroid de Méreaux, joué le 26 août, 1783; *Thémistocle*, du même librettiste, musique de Philidor, joué le 23 mai 1786; *Démophon*, de Marmontel, musique de Cherubini, joué le 5 décembre 1788; *Démophon*, de Desriau, musique de Vogel, joué le 22 septembre 1789. De ces opéras, deux sont his-

¹²⁴ Voir Stendhal: *Œuvres. Vie de Métastase*, édition Champion, 1914, p. 367. "Il faut dans chaque drame six personnages, tous amoureux, pour que le musicien puisse avoir des contrastes".

¹²⁵ *Mémoires*, t. II, p. 114.

¹²⁶ *Pantomime dramatique. Œuvres*, tome VIII, pp. 460-462.

toriques; le sujet du troisième, imité deux fois, est légendaire: l'œuvre de Métastase offrait donc une commode variété de sujets.

Alexandre aux Indes est inspiré par l'opéra d'*Alessandro nell'Indie* (1729), imité lui-même le la tragédie de Boyer: *Porus ou la générosité d'Alexandre*.¹²⁷ En voici le sujet:

Acte I: (La scène représente "un temple de Bacchus; un autel au milieu; le temple est environné de cyprès et de palmiers").

Alexandre a envahi les états de Porus; anxiété d'Axiane qui aime Porus; enthousiasme de Porus qui se prépare à combattre l'envahisseur. Il repousse fièrement les propositions de paix d'Alexandre. Un chœur guerrier termine l'acte.

Acte II: ("Un champ de bataille où l'on a combattu. Chars renversés. Soldats indiens fuyant et poursuivis par les Grecs").

Porus essaie de rallier ses troupes fugitives. Il veut mourir à la tête de quelques fidèles. Alexandre frappé par l'héroïsme de Porus, qu'il prend pour un simple guerrier, arrête le combat, et accorde à Porus les honneurs de la guerre.

Un navire arrive, amenant Axiane. Elle se jette aux pieds d'Alexandre et le supplie de cesser les hostilités contre son amant. Alexandre consent: il promet de laisser la vie à Porus si celui-ci se rend. "On danse".

Acte III: (Appartement de Porus).

Porus, au courant de la démarche d'Axiane, croit celle-ci infidèle. Il veut se venger et, malgré les supplications d'Axiane, court de nouveau au combat. ("Le théâtre change: il représente l'intérieur d'une ville entourée de fortifications considérables. On voit Porus animer ses soldats et lancer des traits contre les Macédoniens. Des machines de guerre font croûler les fortifications et Porus tombe au milieu des décombres").

Alexandre fait Porus prisonnier. Axiane lui apprend la véritable identité de ce fameux guerrier; Alexandre lui laisse la liberté et ses états.

Le livret de Métastase est considérablement simplifié.¹²⁸ Morel supprime les personnages secondaires: le traître Timagène, confident d'Alexandre, Erixène, sœur de Porus, Gandarte, un des chefs de l'armée de Porus. Par suite l'action s'en trouve plus unifiée: l'intrigue amoureuse entre Gandarte et Erixène n'existe plus. Le dénouement est considérablement accéléré par la suppression des scènes de la trahison de Timagène, de ses remords et du pardon d'Alexandre, scène qui occupent dans Métastase la fin de l'acte II et une grande partie de l'acte III. En outre, Morel sup-

¹²⁷ Cf. Racine: *Œuvres*, t. I, p. 521.

¹²⁸ Seul, le nom d'Axiane rappelle l'*Alexandre* de Racine.

prime la plupart des quiproquos qui abondent dans Métastase: Gandarte pris pour Porus; Porus cru mort; désespoir de Cléofide (Axiane) sur le point de se tuer. Il omet l'incident du mariage imminent d'Alexandre avec Cléofide. Ajoutons qu'il supprime aussi les scènes répétées de la jalousie de Porus (I, 6—II, 3, 4). Morel applique donc à Métastase, le même procédé de simplification que Guillard, par exemple, lorsqu'il adaptait *l'Iphigénie* de Guimond de la Touche.

Ces simplifications mises à part, on retrouve dans Morel, l'essentiel de Métastase: les incidents du combat au premier acte sont fidèlement reproduits au deuxième acte de Morel, avec les mêmes indications scéniques,¹²⁹ avec le même mouvement de générosité d'Alexandre.¹³⁰ On reconnaît encore chez Morel la mise en scène de Métastase à l'arrivée du navire d'Axiane;¹³¹ la jalousie de Porus,¹³² les préparatifs d'un nouveau combat,¹³³ le combat lui-même, sont des scènes imitées de l'Italien.¹³⁴

Morel a donc remanié l'opéra de Métastase dont il supprime les plus évidentes complications. Il garde de l'Italien la seule intrigue amoureuse entre Porus et Axiane: intrigue fort légère, faite surtout, comme le fait remarquer le *Journal de Paris*,¹³⁵ "pour amener des moments de sensibilité et pour créer des contrastes avec les dispositions guerrières de son amant". Ayant ainsi réduit l'action de Métastase à deux actes (le deuxième et le troisième), force fut à Morel d'inventer un premier acte d'exposition. Malgré cela, les personnages dans l'opéra français sont esquissés de la même façon que dans Métastase: l'hostilité implacable de Porus est finalement vaincue par la constante magnanimité d'Alexandre.

Du reste, l'intrigue proprement dite compte bien peu dans le

¹²⁹ Voici la mise en scène dans Métastase: I, 1. "Champ de bataille sur les rives de l'Idaspe; tentes, chars renversés, soldats dispersés, armes de l'armée vaincue de Porus".

¹³⁰ Morel, Acte II, 6; Métastase, Acte I, 2.

¹³¹ Métastase, Acte I, 12: "On voit venir sur le fleuve des barques, montées par des Indiens portant de nombreux dons; sur la barque principale se trouve Cléofide".

¹³² Morel, Acte III, 1, 2—Métastase, Acte I, 8 et 15.

¹³³ Morel, Acte II, 1—Métastase, Acte II, 1.

¹³⁴ Morel, Acte III, 5—Métastase, Acte II, 5. Dans la pièce italienne, la scène représente un pont sur l'Idaspe, le combat entre les Grecs et les Indiens s'engage au milieu du pont. Le pont s'écroule: Gandarte reste debout au milieu des ruines. Pris pour Porus, il est fait prisonnier.

¹³⁵ 27 août 1783.

livret de Morel, qui n'est, à vrai dire, qu'une pantomime dramatique: le déploiement continu de forces militaires, qui nous rappelle, en plus poussé, certaines scènes d'*Ernelinde*, remplace le merveilleux dans le spectacle: le genre se renouvelle pour donner au spectateur l'illusion de la vérité.

De Métastase aussi, Morel garde le dénouement heureux, amené par l'acte vertueux d'Alexandre: Porus est vaincu, non pas tant par les armes macédoniennes, que par la grandeur d'âme du souverain:

Alexandre: Porus soyons amis.

Heureux dans tes états, règne avec Axiane.

Porus: A t'admirer enfin ta vertu me condamne
Il faut céder . . .

Morel comme Métastase "ose faire chanter des maximes de morale".¹³⁶ L'opéra maintenant enseigne la vertu; l'idéal de l'abbé Terrasson,¹³⁷ de l'abbé de Saint Pierre¹³⁸ et de Riccoboni¹³⁹ se réalise à la fin du siècle dans cette première adaptation française de Métastase.

C'est aussi avec une simplification de l'intrigue, que Morel imite le *Temistocle* italien.

Acte I: ("Le Temple de Suze. Au milieu, un autel sur lequel brûle le feu sacré"). Prêtres et chœur sacrifient aux Dieux et font des vœux pour la paix.

Mandane, fille de Xerxès aime un jeune Grec, Néocle qui, dans un combat, a sauvé la vie de l'empereur. Xerxès accorde la main de sa fille au jeune héros. Divertissement.

Xerxès révèle ses intentions de détruire Athènes et de faire périr Thémistocle, cause de ses revers. Or Néocle, au service de Xerxès est, à l'insu de tous, le fils de Thémistocle.

Acte II: (Palais de Xerxès)

Néocle se déchiré entre son amour filial et son amour pour Mandane: il se confie à celle ci qui partage sa douleur. Sur ces entrefaites, on annonce que Thémistocle, proscrit par les Grecs, se serait réfugié en Perse. Un inconnu se présente devant Xerxès. C'est Thémistocle qui révèle loyalement son identité. Xerxès, frappé par cette fierté, donne asile à son ennemi. Reconnaissance de Thémistocle et de Néocle. On annonce que Lysimaque, ambassadeur d'Athènes, réclame qu'on lui livre le proscrit.

Acte III: Xerxès voudrait persuader Thémistocle d'entrer à son

¹³⁶ Cf. Voltaire: *Préface du Temple de Gloire*, t. IV, 1745.

¹³⁷ Terrasson: *Dissertation sur Homère*, 1715, p. 262.

¹³⁸ Abbé de St. Pierre: *Mémoire pour rendre les spectacles plus utiles à l'état* (*Mercur de France*, avril 1726).

¹³⁹ Riccoboni: *Traité de la réformation des théâtres*, 1743.

service: Thémistocle refuse fièrement de combattre contre sa patrie: il fait à son fils une leçon de patriotisme. Xerxès furieux emprisonne Thémistocle que Néocle délivre. Tous deux paraissent devant l'empereur. Xerxès livre Thémistocle à Lysimaque: avant de quitter son fils le proscriit l'adjure de ne jamais combattre contre Athènes: il va se tuer lorsque Xerxès touché par tant d'héroïsme arrête son bras et lui pardonne. Néocle et Mandane sont unis.

Morel a encore réduit l'action à l'unité. Les complications étaient en effet nombreuses dans le livret italien: Aspasia, fille de Thémistocle, se trouvait à la cour de Xerxès en même temps que son frère Néocle. Xerxès aimait Aspasia. Mais Roxane aimait Xerxès, d'où jalousie. Aspasia aimait Lysimaque et le hasard les réunissait. Lysimaque hésitait entre son amour pour Aspasia et son devoir qui le force à livrer le père de sa maîtresse. D'autre part, Aspasia qui avait refusé d'épouser Xerxès, croyait qu'il voulait se venger en livrant son père; Lysimaque, jaloux, se figurait que si Xerxès offrait à Thémistocle le commandement de ses armées, c'était en récompense des faveurs d'Aspasia.

De cet imbroglio, Morel garde les scènes suivantes:

Reconnaissance de Thémistocle et de Néocle: I, 1.

Arrivée de Lysimaque: I, 5.

Haine de Xerxès pour Thémistocle: I, 7.

Thémistocle révèle son identité; Xerxès lui donne asile: I, 9.

Xerxès offre à Thémistocle le commandement de ses armées II, 2 et 7.

Refus de Thémistocle: II, 8.

Thémistocle est prêt à se tuer plutôt que de trahir sa patrie: III, 3.

Xerxès l'arrête, plein d'admiration, II, 11.

Cette fois ce n'est pas la mise en scène que Morel emprunte: le *Thémistocle* italien en offrait si peu que Morel se croit obligé d'en ajouter: le premier acte se déroule dans un temple et débute par un chœur invoquant les dieux. Le dernier acte se passe dans la même atmosphère religieuse, traditionnelle dans l'opéra-tragédie. Un ballet final semi-religieux célèbre l'union de Néocle et de Mandane, mise en scène plutôt incongrue dans un sujet surtout "politique", apologie du patriotisme. Car c'est bien l'emprunt le plus frappant que Morel fait à Métastase: il conserve intégralement le sens original du drame: l'héroïsme patriotique de Thémistocle frappe Xerxès d'admiration: c'est donc encore une fois la vertu que

l'on célèbre et que l'on récompense: grandiloquente et fleurie dans Métastase, elle garde dans Morel cette même expression. La tirade suivante suffira à donner le ton de la pièce:

Thémistocle:

De Thémistocle enfin connaissez mieux le cœur
Vivre et mourir pour ma patrie
Voilà mon devoir et mes vœux.
L'idole à qui je sacrifie
Dans mon cœur est égale aux dieux.
Né dans son sein, nourris par elle
Nous sommes des enfants soumis.
Même de sa rigueur cruelle
Notre amour doit être le prix.
Tout en elle sait me séduire
Les mœurs ses habitants, ses arts.
Les dieux, ses temples, ses remparts,
Tout jusqu'à l'air qu'on y respire.¹⁴⁰

A cette apologie constante de la vertu, Morel ajoute de son propre crû: dans le livret français le patriotisme n'est pas le seul objet d'admiration: l'auteur y vante aussi le devoir des souverains;¹⁴¹ la vertu des "fiers républicains ennemis des rois".¹⁴² *Thémistocle* est déjà un opéra révolutionnaire. De lui, naît en partie le genre opéra-philosophique qui va bientôt connaître une vogue énorme.

Son insuccès¹⁴³ explique l'abandon temporaire des sujets historiques, en faveur du sujet légendaire de *Démophon*, emprunté à Métastase. Malgré leur titre fabuleux, les *Démophon* de Desriau et de Marmontel sont cependant, comme *Thémistocle*, des opéras philosophiques. Bien que représenté plus tard, le *Démophon* de Desriau est antérieur à celui de Marmontel.¹⁴⁴ Nous le présentons donc d'abord:

Acte I: A Périnthe, sur le Bosphore, existe une superstition barbare: on sacrifie tous les ans une jeune vierge sur l'autel d'Apollon. Le roi Démophon tient ses filles prudemment éloignées pour les soustraire à ce sacrifice. Narbal, père de Dircée, proteste: il

¹⁴⁰ Acte III, 7, Voir aussi: Acte II, 6 et III, 1, et dans Métastase les scènes équivalentes: Acte III, 3, 10, 11 et le chœur final.

¹⁴¹ Acte II, 3.

¹⁴² Acte III, 6.

¹⁴³ Trois représentations après 40 répétitions, dit Bachaumont: t. 32, 23 mai 1786: "Xerxès y est d'une bêtise, d'une bonhomie insoutenables".

¹⁴⁴ Cf. *Journal de Paris*, 28 Septembre, 1789. La musique en avait déjà été jouée dans des concerts.

voudrait que les filles du roi aient aussi leur part de danger. Dircée a épousé secrètement le fils de Démophon, Timante, dont elle a un fils. Elle a violé ainsi une loi fondamentale du royaume, défendant au fils du roi d'épouser une sujette. Or, on apprend que le sort vient de désigner Dircée comme victime du sacrifice.

Acte II: Timante a en vain supplié son père d'interdire le sacrifice. Poussé par le désespoir, il attaque le temple à la tête de quelques fidèles et engage le combat avec les gardes de son père. Il est fait prisonnier, il avoue à son père que Dircée est sa femme: Démophon "sent une douce pitié se répandre en son âme", mais le devoir (!) l'emporte et il fait jeter en prison les malheureux époux.

Acte III: Mais Diane a fait cesser les sacrifices. On délivre alors Timante et Dircée. Mais, nouveau coup de théâtre: on découvre que Timante et Dircée sont et réalité frère et sœur, enfants de Démophon! Diane met heureusement fin à cette situation en annonçant que si Dircée est, en effet, fille de Démophon, Timante, lui, est fils de Narbal. Divertissement général.

C'est encore du Métastase très simplifié et réduit à l'unité: Desrioux ne garde que l'intrigue essentielle entre Timante et Dircée. Il supprime l'intrigue secondaire entre Chérinthe, autre fils de Démophon, et Creuse, fiancée de Timante. Mais il garde l'imbroglgio du dénouement, dont la niaiserie est encore accentuée par l'intervention de Diane, invention du librettiste français.

Marmontel, dans son livret du même titre évite ces méprises finales, mais il insiste sur le tableau "sensible" du pardon de *Démophon*: Osmide (Timante) et Dircée présentent au roi leur petit enfant et implore sa merci. Démophon, attendri, pardonne. Par ailleurs Marmontel reste encore plus fidèle à Métastase que ne l'était Desrioux:

Un oracle annonce que les sacrifices prendront fin lorsque la tyrannie de Démophon s'apaisera. (Métastase I, 2, Marmontel, I, 2).

Par raison d'état, Osmide doit épouser Ircile (Creuse), fille du roi de Phrygie (Métastase I, 3, Marmontel, I, 11).

Néade (Chérinthe), frère d'Osmide, aime Ircile et en est aimé (Métastase, I, 6, Marmontel, II, 2).

Osmide supplie Ircile de ne pas l'accepter comme époux (Métastase, I, 6, Marmontel II, 2).

Osmide abandonne ses droits au trône (Métastase III, 2, Marmontel II, 2).

Astor (Matuse) veut enlever Dircée (Métastase I, 9, 11, Marmontel II, 3).

Marmontel garde donc intégralement, en ne changeant que les noms des personnages, la double intrigue originale: Timante—Dircée, Chérinthe—Creuse; il garde aussi le même décor: le port de Périnthe, au deuxième acte (Métastase I, 5); le palais de Démophon, au troisième acte (Métastase II); et souvent le même spectacle, tel le cortège des sacrificateurs (Métastase II, 5, Marmontel, II, 6).

Il simplifie pourtant: il supprime tout le dépit peu concevable de Creuse au premier acte. Marmontel le remplace plus logiquement par la joie d'Ircile et de Néade, libres de s'aimer.

Pour Marmontel, comme pour Desriaux, l'imitation de Métastase consiste bien dans le "dépeçage" recommandé par Diderot. Mais tous deux prennent garde de conserver le dénouement heureux et les allusions philosophiques qu'ils renforcent même à plaisir: question du mariage entre un prince et une sujette: question de l'égalité devant la douleur;¹⁴⁵ devoir des rois,¹⁴⁶ bonheur illusoire causé par la fortune et le pouvoir;¹⁴⁷ supériorité des sentiments "naturels" sur la simple superstition.¹⁴⁸

On voit qu'à partir de 1780, ce n'est plus la douteuse perfection de la tragédie que l'on prétend trouver chez l'Italien. La pratique de Métastase révèle aux Français d'autres caractéristiques en complet accord avec les tendances de l'époque: ce que l'on voit en lui maintenant, c'est le metteur en scène, l'auteur de drames semi-historiques, surtout le moraliste et le "philosophe". En un mot, c'est l'auteur de drames et non de tragédies. Car les livrets de Métastase sont bien, en effet, des drames à sujets antiques: ils le sont par leurs tendances moralisatrices, par leurs complications mélodramatiques, par leurs sujets sombres entraînant pourtant des dénouements heureux; ils le sont enfin par leur grandiloquence.

5. LE LIVRET ET LE DRAME

Analogies entre la théorie de l'opéra et celle du drame. Influence évidente du drame sur l'opéra ancien style et sur l'opéra tragédie. L'opéra-drame proprement dit; l'opéra historique.

Si l'influence de Métastase se confond vers 1780 avec celle du drame bourgeois, cela est dû non seulement à la constitution du

¹⁴⁵ Métastase, Acte I, 1; Marmontel, Acte I, 3-6-8; Desriaux, Acte I, 1.

¹⁴⁶ Métastase, Acte II, 6; Marmontel, Acte I, 11.

¹⁴⁷ Métastase, Acte II, 5; Marmontel, Acte II, 2; Desriaux, Acte I, 2, Acte II, 2.

¹⁴⁸ Métastase, Acte III, 2; Marmontel, Acte III, 12; Desriaux, Acte III, 6.

livret métastasien, mais aussi à la vogue du nouveau genre dramatique qui à son tour envahit l'opéra.

A vrai dire, il est bien difficile de préciser le moment où apparaît le drame sur la scène lyrique. Par bien des aspects, en effet, le livret d'opéra se rapproche insensiblement du drame, à partir de 1774: on y observe la même variété de coupes qui distingue le drame de la tragédie: en ce qui concerne le nombre d'actes, l'opéra, à partir de Gluck, rejette toute espèce de règle. Sans doute, la coupe en trois actes est-elle la plus commune, comme dans le drame, mais nous avons vu que les opéras en quatre et cinq actes étaient fort nombreux.

D'autre part, l'opéra nouveau, issu en partie de Diderot, se ressent continuellement des théories propres au drame: Diderot lui-même applique à l'opéra aussi bien qu'au drame ses idées sur l'importance de la pantomime. Tout ce que le *Deuxième Entretien*¹⁴⁹ préconisait à ce sujet pour le drame, la *Pantomime Dramatique*¹⁵⁰ l'offre comme remède à l'opéra: Diderot qui réclame dans le drame parlé la suppression des longues tirades, réclame dans l'opéra celle des longs récitatifs; tirades et récitatifs doivent être remplacés aux moments les plus pathétiques par la pantomime des acteurs. C'est pour illustrer ce point que Diderot reconstruit à sa façon le premier acte du *Démophon* de Métastase:¹⁵¹ "La scène représente un temple; l'ouverture peint un orage. Un chœur de prêtres s'avance vers le sanctuaire. Le roi et toute sa cour marchent à leur suite. Une multitude de jeunes filles et d'autres spectateurs les accompagne. Tous se prosternent aux pieds de la statue d'Apollon dont l'oracle s'annonce par de fréquents éclairs et des coups de tonnerre redoublés; un nuage descend, s'entrouvre et laisse apercevoir ces mots tracés en caractères de feu: "Apollon ordonne que tous les ans à pareil jour le sang d'une vierge illustre soit répandu sur son autel". La terreur se peint à l'instant dans tous les mouvements et sur tous les visages. On apporte l'urne du sort; les jeunes filles frémissent d'horreur, les prêtres les arrêtent et s'en saisissent, les entraînent vers l'urne, les uns avec férocité les autres avec une tendre compassion, ce sont les jeunes sans doute. . . ." Cette pantomime appliquée à l'opéra n'est-elle pas, transposée dans un autre domaine, celle déjà préconisée par Diderot dans le *Second En-*

¹⁴⁹ *Deuxième Entretien sur le Fils Naturel*, VII, pp. 105-106.

¹⁵⁰ *Pantomime dramatique*, 1769, VIII, p. 461.

¹⁵¹ *Pantomime dramatique*: pp. 461-462.

iretien,¹⁵² où l'auteur imagine successivement la douleur mimée d'un père et d'une mère à qui on vient annoncer la mort de leur fils tué en duel? L'identité du procédé est frappante. Or cette suggestion de Diderot influence la plupart des librettistes après 1774, et la mise en scène de *Démophon* se retrouve répétée à l'infini, nous avons pu le voir, chez les novateurs. De même, Diderot trouve admirable dans Euripide la scène d'*Iphigénie en Tauride* où les Euménides s'emparent d'Oreste. "Séparez ici la pantomime du discours, ajoute-t-il et vous tuerez l'un et l'autre".¹⁵³ Guillard dans l'opéra s'empresse de suivre les conseils de Diderot et la pantomime des Euménides constitue l'une de ses scènes les plus réussies (II, 4).

Par ailleurs, la *Lettre sur les drames-opéras* de du Roullet qui reprenait quinze ans tard les idées de Diderot, acheminait insensiblement le livret d'opéra vers le drame, bien qu'elle ait visé cependant l'imitation de la tragédie. Le drame ne cherchait-il pas une action plus rapide, des situations plus touchantes, des dénouements heureux, des caractères qui s'opposent violemment,¹⁵⁴ en même temps que des tableaux et parfois le pittoresque du costume? C'est précisément ce qu'exige du Roullet pour l'opéra, et ce rapport entre les deux genres est fort bien perçu par l'auteur de la *Correspondance* de Grimm dans son compte-rendu de la *Lettre sur les drames-opéras*.¹⁵⁵ "Si Monsieur Sedaine, écrit-il, nous donnait sa poétique, n'appliquerait-il pas au drame et à la tragédie tout ce qu'on nous dit ici de l'opéra"?

Les rapprochements entre l'opéra nouveau et le drame sont d'ailleurs très fréquents au XVIII^e siècle: pour Chabanon, qu'est-ce que Médée, sinon une femme "naturellement vertueuse entraînée vers le mal par la fatalité"?¹⁵⁶ Le *Journal des Théâtres*¹⁵⁷ voit surtout dans les tragédies gluckistes des sujets larmoyants pour âmes sensibles: "(Gluck) avait à peindre dans *Iphigénie en Aulide*, le désespoir d'une mère qui voit arracher de ses bras une fille qu'elle adore . . . la douleur intéressante, la touchante résig-

¹⁵² *Œuvres*, VII, p. 117.

¹⁵³ *De la poésie dramatique*: VII, pp. 380-381.

¹⁵⁴ M. Gaiffe fait justement remarquer combien des exaltés comme Saint Albain ou Beverley rappellent Oreste poursuivi par les Erinyes, *op. cit.*, p. 527.

¹⁵⁵ *Correspondance* de Grimm: XI, janvier, 1776.

¹⁵⁶ *Avant-propos de Médée ou la Toison d'or*, *Œuvres de Théâtre*, 1788.

¹⁵⁷ 15 avril 1777.

nation de la fille d'un grand roi qui sacrifie à l'ambition, à l'orgueil de son père et son amour et sa vie; enfin la colère bouillante d'Achille emporté, jaloux furieux et sur le point de voir plonger un poignard dans le sein de l'objet de la plus ardente passion. Dans *Orphée*, il avait à exprimer les regrets d'un époux sensible qu'une mort inattendue a privé d'une épouse chérie; dans *Alceste*, les gémissements d'un peuple qui craint de perdre un roi, le père et l'ami de ses sujets, le courage sublime d'une reine qui abandonne un trône pour se dévouer à la mort au lieu de son époux. . . ."

Les partisans du drame bourgeois trouvaient dans le répertoire de l'opéra des livrets qui, mieux qu'*Iphigénie*, *Orphée* ou *Alceste*, pouvaient suggérer des rapprochements entre l'opéra et le drame: bien des livrets, en effet, même mythologiques ou simplement antiques, affectent une tournure bourgeoise et familière. Tel, à la veille de la révolution gluckiste, "*Céphale et Procris*" de Marmontel.¹⁵⁸ Le sous-titre en est caractéristique: *l'Amour conjugal*: de tout le fatras merveilleux, allégorique et pastoral tiré d'Ovide, se dégage le sujet d'une sorte de drame larmoyant: Procris, vertueuse et innocente, est victime de la jalousie de l'Aurore, amoureuse de Céphale. Tel est aussi *Pénélope*¹⁵⁹ du même auteur. Marmontel nous confie tout d'abord les circonstances personnelles dont est sorti son opéra: venant de perdre un de ses enfants, il trouve dans l'histoire de Pénélope un sujet "analogue à l'amour maternel et à la tendresse conjugale".¹⁶⁰ Voilà donc le livret ramené à la proportion d'un drame bourgeois. Nous ne voulons pas dire pourtant qu'il ne soit que cela: comme *Didon* ou les *Danaïdes*, *Pénélope*, gardant son cadre antique, profite de toutes les occasions de spectacle et de merveilleux: les nymphes fêtent le retour d'Ulysse qu'un naufrage a jeté, par un bienheureux hasard, sur la côte d'Itaque.¹⁶¹ Minerve descend au dénouement, et les Beaux-Arts et les Plaisirs "forment un ballet qui termine le spectacle". L'ouvrage effecte parfois aussi le ton de la tragédie antique: la scène où le chœur presse Pénélope de choisir un époux parmi ses nombreux soupirants pour sauver Télémaque est d'un assez heureux effet par sa sévère sobriété.¹⁶² Mais, du sujet une fois dégagé de son cadre conventionnel, il ne reste vraiment que des éléments de drame: Marmontel

¹⁵⁸ Versailles, 10 décembre 1773, A.R.M., 2 mai, 1775, repris le 23 mai 1777.

¹⁵⁹ Musique de Piccinni, 9 décembre, 1785, repris en 1786 et 1787.

¹⁶⁰ *Mémoires*: II, p. 166.

¹⁶¹ Acte II, 5 et 6.

¹⁶² I, 10.

y accumule des personnages vertueux en contraste naïf avec le traître Nesus, qui menace de faire périr Télémaque pour forcer la reine à l'épouser.¹⁶³ La vertueuse Pénélope reste fidèle à Ulysse; le vertueux Ulysse, dans son Odyssée, est resté fidèle, nous dit-il, à Pénélope, malgré les efforts de Circé et de Calypso.¹⁶⁴ Tour à tour, l'auteur exalte l'amour maternel,¹⁶⁵ l'amour paternel,¹⁶⁶ l'amour filial,¹⁶⁷ et cela souvent dans le style de complainte sentimentale¹⁶⁸ plus propre à l'opéra-comique, frère du drame, qu'à l'opéra. L'heureux dénouement récompense tant de vertu et punit les "tyrans."

L'influence du drame se fait aussi sentir jusque dans la tragédie à l'antique. A la fin du siècle, Guillard et Marmontel entreprennent de mettre à l'opéra deux des plus célèbres tragédies de Sophocle, *Œdipe à Colone*,¹⁶⁹ et *Antigone*¹⁷⁰: ces deux livrets concilient la sévérité de l'atmosphère antique avec la sentimentalité du drame.

L'*Électre* de Sophocle avait fourni à Guillard une intrigue suffisamment riche en événements: il n'en est pas de même d'*Œdipe à Colone* où l'action proprement dite est à peu près inexistante. Le tragique grec la crée comme à regret et la relègue à l'arrière-plan: c'est une action entièrement merveilleuse: des oracles assurent la victoire à qui possèdera le tombeau d'*Œdipe*; le héros disparaît

¹⁶³ I, 5.

¹⁶⁶ II, 8.

¹⁶⁸ Acte I, 4:

¹⁶⁴ III, 2.

¹⁶⁷ II, 8.

¹⁶⁵ I, 6.

Pénélope (air):

Reine captive
Mère craintive
Épouse en pleurs;
A quels malheurs
Le ciel me livre!

Cessez, cruels, de me poursuivre

Ou je succombe à mes douleurs.

Reviens, mon fils, reviens:

Tes dangers sont les miens

Si tu pérís sur l'onde,

Quel sera mon soutien?

Rends à ta mère le seul bien

Qui lui reste encore dans le monde.

Reviens, mon fils, reviens

Tes dangers sont les miens.

¹⁶⁹ Par Guillard, musique de Sacchini, Versailles le 4 janvier, 1786, A.R.M. le 13 février, 1787, 577 représentations jusqu'en 1830.

¹⁷⁰ "Opéra-lyrique" (!) de Marmontel, musique de Zingarelli, 30 avril 1790, 2 représentations.

mystérieusement à sa mort. La tragédie grecque est surtout un chant de louange pour Athènes qui a recueilli Œdipe malheureux. Elle met aussi en relief l'écrasante supériorité d'Œdipe, malgré ses malheurs, sur Créon et Polynice. Guillard ne peut se contenter d'une intrigue aussi simple et aussi peu mouvementée. C'est avec l'aide de Ducis que Guillard va corriger Sophocle :

Acte I : Polynice, fils d'Œdipe, a été chassé par son frère Étéocle. Il est venu à la cour de Thésée, roi d'Athènes, pour lui demander du secours. Thésée, généreux, se dispose à l'aider, et lui offre une armée. Sa fille est sur le point d'épouser Polynice : les Euménides, consultées au sujet de ce mariage, sont restées muettes ; le feu du sacrifice s'est éteint.

Acte II : Polynice, en proie à ses remords, voit s'avancer Œdipe aveugle, conduit par Antigone.

Œdipe s'assied sur un rocher et rappelle ses malheurs. La foule le reconnaît et veut le chasser. Mais Thésée, prévenu par Polynice, le protège et le plaint. Il lui donne asile dans son palais.

Acte III : Le peuple réclame le sacrifice d'Œdipe pour apaiser les Euménides. Polynice propose à sa sœur de fuir avec son père et lui. Touchée par les remords de son frère, elle intercède pour lui auprès d'Œdipe. Celui-ci d'abord repousse son fils avec horreur, puis consent à pardonner sur les instances d'Antigone. Dès ce moment, le calme rentre dans l'âme du vieillard ; le tonnerre gronde, le temple s'ouvre et le grand prêtre vient annoncer qu'Œdipe, ayant pardonné, le ciel lui pardonne aussi. Rien ne s'oppose plus au mariage de Polynice et de la fille de Thésée. Chœur d'allégresse.

On reconnaît à de nombreux détails la tragédie de Ducis, *Œdipe chez Admète* (1778) : on sait que Ducis avait curieusement mêlé la légende d'Œdipe à celle d'Alceste : Œdipe aveugle est recueilli à la cour d'Admète, dans les circonstances identiques à celles de Sophocle. Il retrouve là son fils Polynice, malheureux et repentant. Admète doit mourir et Alceste est prête à se sacrifier pour son époux : Œdipe, mis au courant, décide de se sacrifier à sa place. Auparavant Antigone supplie son père de pardonner à Polynice : après de longues hésitations Œdipe pardonne. Il entre au temple, implore la mort : la foudre l'abat aux pieds des autels. La tragédie ne présentait aucune espèce d'unité : l'intérêt était également partagé entre Alceste, Admète et Œdipe, et l'auteur semblait prendre soin de donner dans chaque acte une importance égale aux deux légendes. La tragédie de Ducis se ressentait fortement de l'influence du drame : l'action s'y trouvait réduite, en effet, à une suite ininterrompue de faits vertueux et touchants : dévouements, repentirs, pardons.

Comme pour *Électre*, Guillard, d'abord, simplifie l'œuvre de Ducis: travail facile puisqu'il suffisait, en retournant à Sophocle, de supprimer tout ce qui se rapportait à la légende parasite d'Alceste. Les emprunts à Ducis, en ce qui concerne le reste de l'intrigue, restent nombreux: "le désert épouvantable" où réside les Euménides, bien différent des charmants bosquets de Sophocle, se retrouve dans Guillard après Ducis;¹⁷¹ les remords de Polynice,¹⁷² l'entrevue entre Polynice et Antigone où celle-ci promet d'intervenir auprès de son père,¹⁷³ la scène où Œdipe rappelle ses malheurs,¹⁷⁴ sont autant d'emprunts évidents à Ducis.

Mais c'est surtout le tableau bien moral d'Œdipe pardonnant à son fils que Guillard s'empresse d'adopter. En outre, voulant, explique-t-il lui-même,¹⁷⁵ "faire un dénouement plus analogue à nos mœurs, plus moral," il suppose qu'Œdipe ne meurt pas et qu'il recouvre subitement la paix de l'âme qu'il avait perdue. Plus que celui de Ducis, le dénouement de Guillard est un dénouement de drame: la légende antique se transforme dans les mains de Guillard en une sorte de variante du *Retour du Fils Ingrat* de Greuze.

Pourtant, Guillard imite aussi Sophocle: il replace la légende dans son cadre original: c'est à Athènes, à la cour de Thésée, que Polynice s'est réfugié. C'est de Thésée qu'Œdipe reçoit aide et protection. Mais le sujet est réduit aux seules relations entre Œdipe et son fils, aux remords de ce dernier, aux moyens par lesquels il pourra rentrer en grâce auprès de son père. C'est un simple drame bourgeois dans un cadre antique.

L'*Antigone* de Marmontel est aussi une œuvre hybride qui tient à la fois de la tragédie antique et du drame bourgeois. Elle présente du moins l'avantage de n'être imitée d'aucune tragédie française;¹⁷⁶ Marmontel l'a tirée directement d'une traduction de Sophocle. Dans les deux premiers actes et une grande partie du troisième, il suit fidèlement les péripéties de la tragédie antique.

¹⁷¹ Ducis, Acte III; Guillard, Acte II.

¹⁷² Ducis, Acte I, 1 et IV, 1; Guillard, I, 4-II, 1.

¹⁷³ Ducis, Acte IV 1; Guillard, III, 3.

¹⁷⁴ Ducis, Acte III, 2; Guillard, II, 2.

¹⁷⁵ *Journal de Paris*: 27 février 1787: *Lettre de M. Guillard pour justifier son dénouement d'Œdipe*.

¹⁷⁶ *Antigone*, tragédie en 3 actes de Doigny du Ponceau (1787), est imitée à la fois de la *Thébaïde* de Racine, et de la tragédie de Sophocle. Marmontel ne paraît pas s'en être inspiré.

Au milieu du troisième acte, au moment où Antigone marche au supplice et où Hémon s'apprête à partager son sort, Créon, pris de remords soudains, arrête le geste de son fils qui allait se poignarder et pardonne. La tragédie, comme *Œdipe à Colone*, tourne court. Cette fois pourtant, Sophocle fournissait une quantité suffisante d'incidents: la mort d'Antigone, le suicide d'Hémon celui d'Euridice, femme de Créon, le désespoir furieux de Créon, étaient une source admirable de terreur. Or, de toute évidence, ce n'est plus la terreur que l'on recherche, mais, sous l'influence du drame, des effets touchants et moraux. Aussi, l'opéra de Marmontel se termine-t-il par une leçon de morale au milieu d'une mise en scène ancien style: "au bruit du tonnerre, le théâtre change et représente un temple magnifique, avec cette inscription: A la Clémence". La Clémence descend sur un nuage et dit ces mots:

Créon, tu sais vaincre et tu sais pardonner . . .

Que ce temple à jamais consacre la mémoire

De l'exemple éclatant que tu viens de donner.

Voilà en quoi se transforme la noble majesté de Sophocle.

Quoique l'opéra eût de nombreux points de contact avec le drame, il n'avait jamais osé adopter avant 1780 des sujets proprement bourgeois. Une forte tradition le rattachait à Ovide, Virgile et les légendes grecques. Partisans et adversaires d'une réforme du livret ne différaient guère sur le choix des sujet et Métafaste même, que certains prenaient comme exemple, conservait, malgré ses tendances dites historiques, les sujets antiques et fabuleux. Ce fut donc une sorte de révolution que le *Seigneur bienfaisant*, de Rochon de Chabannes,¹⁷⁷ représenté le 14 décembre, 1780. Le choix de ce sujet bourgeois était déterminé par des considérations patriotiques. Rochon de Chabannes, en effet, partisan d'une musique toute française, "floquetiste" fervent, voulait fournir au compositeur un livret tout français.¹⁷⁸ Il abandonnait la fable et la féerie pour "passer sur la scène du monde et offrir aux spectateurs quelques tableaux de la vie humaine, parlant au cœur sans négliger de frapper les yeux".¹⁷⁹ L'effet en est curieux:

Acte I: Le retour du seigneur.

Lucile attend impatiemment le retour de son père et de son mari, partis combattre aux côtés de Henri IV dans les plaines d'Ivry.

¹⁷⁷ Musique de Floquet; 27 représentations jusqu'en 1787.

¹⁷⁸ Avertissement.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Madame de Mersan, sa mère, lui annonce l'arrivée imminente des deux héros. Les habitants du village s'apprêtent à acclamer leurs maîtres. Le jeune Mersan, pour cette occasion a exercé militairement les jeunes garçons du village et s'avance à leur tête à la rencontre de son père. Arrivée du seigneur: évolutions militaires.

Acte II: Le pressoir ou les Fêtes de l'automne.

Les paysans travaillent en chantant au pressoir banal. L'un d'eux, Colin, s'est marié sans l'assentiment de son père, Julien, qui l'a maudit. M. de Mersan et sa fille supplient Julien de pardonner à Colin: celui-ci se jette aux pieds de son père, son petit enfant dans les bras. Julien touché pardonne.

Un orage éclate: les paysans regagnent précipitamment leurs maisons.

Acte III: L'incendie.

Des torrents d'eau entourent la maison de Julien. La foudre tombe et met le feu au toit de chaume. On aperçoit Lise, la femme de Colin qui, son enfant dans les bras, s'est réfugiée sur le toit. La maison s'écroule. Colin, qui s'est précipité au secours des siens, réussit à les sauver au milieu des ruines. M. de Mersan accourt pour secourir les malheureux fermiers. Il les invite à la fête du château.

Acte IV: La fête du château.

Entrée de M. de Mersan avec ses paysans au milieu du bal. Lucile donne une bourse à Julien pour rebâtir sa chaumière. Julien célèbre la bienfaisance du maître. Tout le monde danse.

L'absence complète d'unité d'action, nous pourrions même dire le manque absolu d'intrigue, permet à l'auteur d'accumuler dans son livret à peu près tous les procédés du drame bourgeois. L'opéra devient sous la plume de Rochon de Chabannes, une série de faits divers, propres à édifier le public. Les cœurs sensibles y trouvent la plus grande variété de sentiments touchants; bienfaisance du seigneur, que déjà le drame s'était plu à montrer;¹⁸⁰ anxiété de l'épouse qui attend son mari, de la fille qui attend son père; leur joie quand on leur annonce leur retour;¹⁸¹ reconnaissance des paysans.¹⁸²

¹⁸⁰ Voir Marmontel: *Sylvain*, 1770, où le seigneur laisse chasser librement sur ses terres. M. de Wolmar doit sans doute être regardé comme le prototype du seigneur bienfaisant.

¹⁸¹ Acte I, 1: Lucile: Mon père et mon époux me seront-ils rendus? Mme. de Mersan: Dans cet heureux moment tous deux sont attendus. Lucile: (dans les bras de sa mère) O mère bienfaisante! Mme. de Mersan: O fille intéressante!

¹⁸² Acte I, 3.

On y retrouve aussi les moyens habituels au drame pour émouvoir les spectateurs: mariage sans le consentement des parents, et qui attire sur les jeunes époux la malédiction paternelle, réconciliation entre le père et le fils après l'émouvante présentation du petit enfant à son grand-père. Les catastrophes les plus affreuses s'abattent sur Julien et son fils: là encore la vue de l'enfant, tenu dans les bras de sa mère au milieu des flammes, est bien faite pour exciter parmi un public populaire terreur et pitié.

Le côté didactique et moral n'est pas non plus oublié; le tableau du *Pressoir banal* est une glorification du travail:

Travaillons d'une égale ardeur
A l'envi que chacun agisse
Que le pressoir gémissse
Sous nos efforts pleins de vigueur.

L'arrivée de M. de Mersan vainqueur est une occasion de couplets patriotiques:

de Mersan, à ses "vassaux":

Venez, venez, entourez-moi
Dignes objets de ma tendresse
Et jurez sur ce bronze¹⁸³ et ces drapeaux sanglants
D'être fidèles à la France
De lui consacrer vos enfants
Et de mourir pour sa défense.

(Tous jurent solennellement!)

On pourrait se demander ce que vient faire le patriotisme avec la bienfaisance du seigneur: l'auteur nous l'explique dans son *Avertissement*: "Le vicomte de Turenne surprit Stenay la nuit même de ses noces le 11 octobre 1591. Voilà, Messieurs, le trait historique et vraiment français qui m'a fourni le sujet de mon premier acte nouveau¹⁸⁴ du *Seigneur bienfaisant*. M. de Mersan, le père, a abandonné son château le jour où il mariait sa fille pour aller surprendre une ville rebelle(?). Sainville, son gendre, a voulu le suivre dans cette expédition". Ainsi, le *Seigneur Bienfaisant* aurait, comme tant de drames, un fond historique. Singulière adaptation de l'histoire à l'opéra, mais aussi occasion de spectacle militaire.¹⁸⁵

¹⁸³ Il s'agit d'un canon pris à l'ennemi.

¹⁸⁴ Le premier tableau fut ajouté à la reprise de 1782.

¹⁸⁵ Les évolutions militaires étaient exécutées par "les enfants du dépôt des Gardes-Françaises" (Métra, XIII, p. 39).

Enfin, comme le drame, le *Seigneur Bienfaisant* met en relief les conditions: "Ce sujet, explique l'auteur en parlant du premier acte, m'a paru d'autant plus heureux qu'il embellissait le caractère de M. de Mersan; je n'avais montré que le Seigneur bienfaisant, je montre maintenant le Guerrier distingué retournant dans ses terres servir de père à ses vassaux après avoir été le défenseur de l'état. La bienfaisance et la valeur réunies forment le plus beau caractère de la société, et c'est sous ces deux points de vue que je représente M. de Mersan".¹⁸⁶

Le genre drame était donc lancé sur la scène lyrique. Dans l'ensemble, l'opéra de Rochon fut favorablement accueilli, parfois même avec enthousiasme.¹⁸⁷ Aussi le genre fut-il imité: Gersin nous montre dans *Rosine ou l'Épouse abandonnée*¹⁸⁸ un autre type de seigneur, le seigneur repentant:

Saint-Fal est amoureux de Rosine, femme de Germond, un de ses "vassaux". Son valet Delorme, voulant servir son maître, s'entend avec un sergent recruteur, qui enivre Germond et lui fait signer un engagement. Les recruteurs emmènent Germond. Delorme vient rendre compte à son maître de la façon dont il s'est débarrassé de Germond. Saint-Fal est pris de remords, mais n'en déclare pas moins son amour à Rosine qui le repousse. Germond vient faire ses adieux à sa femme. Les villageois se cotisent pour le racheter. Germond accable Saint-Fal de reproches: celui-ci, confondu et repentant, chasse Delorme, son mauvais génie.

C'est encore un drame, et de la plus belle eau, dans lequel Gersin multiplie les tableaux touchants: tableau de l'épouse fidèle, tableau de l'épouse abandonnée, berçant son enfant d'une romance de Berquin (II, 4), tableau du seigneur repentant.¹⁸⁹ Avec ces person-

¹⁸⁶ Avertissement.

¹⁸⁷ Voir le *Journal de Paris* du 27 décembre, 1780: Vers adressés à MM. Rochon de Chabannes et Floquet, par M. de Sireuil:

Rochon, Floquet, auteurs charmants
 Vous que le dieu du goût inspire (!)
 Par quel art enchanteur prenez-vous sur nos sens
 Un si puissant empire . . .
 Que je plains le cœur insensible
 Que de pareils tableaux ne peuvent attendrir.

Voir aussi des poèmes analogues dans le *Journal de Paris* du 15 février et 25 février, 1781.

¹⁸⁸ Musique de Gossec, joué le 14 juillet, 1786, 7 représentations.

¹⁸⁹ Malgré la réhabilitation de Saint-Fal, Bachaumont regardait *Rosine*, comme une pièce immorale. *Mémoires secrets*, XXXII, 26 juillet, 1786.

nages nobles ou candides, Delorme, le traître, forme le contraste traditionnel.

D'autre part, Gersin s'attarde à reproduire dans leurs détails des mises en scène familières: c'est, dans la cinquième scène du premier acte, le tir à l'arc pendant la fête du village: "le bailli conduit les jeunes garçons qui doivent tirer à l'arc dans le fond du théâtre; ils passent entre deux haies de jeunes filles qui les engagent par leurs gestes à remporter le prix. Le bailli fait ranger ceux qui veulent tirer à l'arc sur le penchant de la colline et s'assied lui-même avec quelques notables sur une éminence". C'est avec le même souci des détails familiers que l'on nous fait assister à une partie de pharaon, à laquelle prennent part les recruteurs et Germond ivre.¹⁹⁰

C'est la tradition exotique des drames et des opéras-comiques orientaux, de *Soliman II*, du *Marchand de Smyrne* et du *Corsaire*,¹⁹¹ qui passe aussi sur la scène de l'opéra dans un des succès les plus marquants du siècle: *La Caravane du Caire*, de Morel et du comte de Provence,¹⁹² musique de Grétry, représenté le 15 janvier 1784.¹⁹³ Le sujet rappelle un peu le *Marchand de Smyrne*, de Chamfort:

Husca, marchand d'esclaves, conduit à la foire du Caire une caravane de voyageurs et d'esclaves. Parmi ces derniers se trouvent deux amants: le Français Saint-Phar, fils d'un officier de marine qui autrefois rendit au pacha du Caire un service important, et Zéline fille d'un nabab(?). Des Arabes attaquent la caravane. Grâce au courage de Saint-Phar, ils sont repoussés: Husca accorde la liberté au Français.

Au Caire, Husca présente ses esclaves au pacha: celui-ci choisit Zéline qu'il achète. Saint-Phar désespéré enlève Zéline pendant une fête donnée en l'honneur de Florestan, officier de marine français. Mais, trahi par une favorite jalouse, il est arrêté. Florestan lui-même demande qu'on le punisse sévèrement. Or, lorsqu'on amène Saint-Phar enchaîné, Florestan reconnaît son fils qu'il cherche depuis de longues années. Le pacha, généreux, accorde la grâce du jeune Français et l'unit à Zéline.

Là, le drame, corsé par le cadre oriental, est "relevé, écrit l'auteur par un costume et des mœurs pittoresques". L'orient, à

¹⁹⁰ Acte I, 6.

¹⁹¹ L'avertissement de *la Caravane* fait aussi allusion au succès de l'*Acte Turc* dans l'*Europe Galante*, de Camppra.

¹⁹² Sur la collaboration du futur Louis XVIII avec Morel, son maître de chapelle, voir les introductions à *la Caravane* et à *Panurge*, dans les *Œuvres complètes* de Grétry.

¹⁹³ 506 représentations jusqu'en 1828.

l'opéra, n'avait été jusqu'alors qu'un prétexte de spectacle inattendu, sans être le fond même du sujet. *La Caravane* mettait pour la première fois en scène un sujet proprement oriental. Non qu'il faille exagérer la valeur de cet orientalisme. Il est encore bien superficiel : on nous l'expose par les décors qui représentent "une campagne au bord du Nil", ou l'intérieur somptueux du palais du Pacha. On se plaît à montrer des scènes d'un orientalisme traditionnel frisant le libertinage :¹⁹⁴ l'intérieur du sérail et le ballet des femmes, la vente des esclaves dans le bazar du Caire. Cette prétendue couleur locale a du moins l'avantage de ne pas être un prétexte à considérations philosophiques, comme l'était entre autres la vente des esclaves dans le *Marchand de Smyrne*.¹⁹⁵

Il faut avouer que rien ne distingue le divertissement de l'acte II (scène 5) de la fête turque à laquelle Morel fait allusion dans son avertissement : des femmes esclaves de différentes nationalités viennent chanter et danser devant le pacha : une Circassienne, une Italienne, une Allemande et une Française, défilent tour à tour sur l'ordre du marchand. L'ancien opéra était plein d'intermèdes analogues ; outre l'*Europe galante*, citons *Azolan*, où, au premier acte, le coup de baguette du magicien faisait surgir dans un ballet "tous les peuples du monde".

Et l'on en vient à constater que l'imitation du drame à l'opéra rappelle souvent l'ancien genre ; paradoxe sans doute, car le contraste reste frappant entre le sujet d'un ancien opéra et celui d'un opéra-drame : l'un se distingue par sa pompe et sa fantaisie, l'autre, au contraire, par son réalisme familier ; l'un n'a d'autre souci que d'amuser, l'autre a des prétentions morales.

Pourtant par sa structure même, le *Seigneur Bienfaisant*, par exemple, ne rappelle-t-il pas ces opéras-ballets, composés de plusieurs entrées sans grand rapport les unes avec les autres ? C'est une sorte d'opéra-ballet modernisé, dont on a supprimé la mythologie et le merveilleux.

L'opéra-drame, comme l'ancien genre, est surtout un spectacle : à peu près tout dans le *Seigneur Bienfaisant* est laissé à la pantomime des acteurs et à la mise en scène pour émouvoir les spectateurs. De même, dans *Rosine* et dans la *Caravane*, les tableaux émouvants se multiplient et remplacent presque entièrement l'in-

¹⁹⁴ Cf. Métra, XV, 27 novembre, 1783.

¹⁹⁵ Kaled, marchand d'esclaves, apprécie les hommes suivant leur valeur de vente.

térêt psychologique. Le spectacle, bien entendu, a évolué et s'est rationalisé en même temps que les sujets. On se plaignait autrefois des ballets trop fréquents venant interrompre l'action: depuis que l'opéra a des tendances patriotiques, les évolutions militaires ont remplacé les ballets. Par un souci nouveau de réalisme, on exige de ces évolutions une précision toute professionnelle, et un garde-française retraité est chargé d'instruire militairement les figurants. De même qu'autrefois on critiquait dans les ballets le manque "d'analogie avec le sujet", on peut se poser maintenant la même question: *Rosine* se termine par le défilé inattendu du régiment de dragons de Saint-Fal, qui, par hasard, passe par la terre du seigneur Autrefois, la fureur d'un dieu ou d'un magicien frappait de la foudre le palais de celui qui l'avait offensé; dans l'opéra-drame, la foudre, phénomène naturel, met le feu à la chaumière d'un pauvre, paysan. Au fond, rien n'est changé; seulement, on a rajeuni les procédés.

Au drame proprement dit s'apparentent les opéras historiques, fort nombreux sur la scène lyrique à partir de 1777. A l'instar du drame, l'opéra tente de faire revivre le passé tant national qu'étranger. Cette inspiration, nous l'avons vu, avait ses antécédents dans la période prégluckiste, dans *Ernelinde*, *Adèle de Ponthieu* et *Sabinus*. Ces trois œuvres dont les deux premières représentent le moyen-âge, l'autre l'époque gauloise, vont servir de prototypes à *Péronne sauvée*, par Billardon de Sauvigny, musique de Dezède,¹⁹⁶ *Arvire et Evelina*, par Guillard, musique de Sacchini,¹⁹⁷ *Louis IX en Égypte* par Guillard et Andrieux, musique de Le Moyne.¹⁹⁸ D'autres librettistes en quête d'exotisme, traiteront des sujets américains ou égyptiens, dans *Pizarre ou la Conquête du Pérou* par Duplessis, musique de Candeille,¹⁹⁹ *Nephthé* par Hoffman, musique de Le Moyne,²⁰⁰ *Cora* par Valadier, musique de Méhul.²⁰¹ Ces opéras basés plus ou moins sur des faits historiques, révèlent les diverses tendances du goût de la fin du XVIIIème siècle: la renaissance médiévale, le goût pour les antiquités celtiques, le goût des civilisations américaines; et le début de l'égyptologie.

La série des opéras historiques débute le 8 juillet, 1777, par la

¹⁹⁶ 27 mai 1783.

¹⁹⁸ 15 juin 1790.

²⁰⁰ 15 décembre 1789.

¹⁹⁷ 29 avril 1788.

¹⁹⁹ 3 mai 1785.

²⁰¹ 15 février 1791.

reprise d'*Ernelinde*, opéra de Poinsinet, mis en 5 actes par Sedaine,²⁰² et par celle d'*Adèle de Ponthieu*, "corrigée" par Saint-Marc, son auteur, avec partition nouvelle de Piccinni, le 27 octobre, 1781. Les dates sont caractéristiques: c'est en effet à partir de 1775 jusqu'en 1789 que paraît la *Bibliothèque des romans*, qui marque une sorte de renouveau du goût médiéval dont La Curne de Ste. Palaye avait été le principal représentant au début de la seconde moitié du siècle. La reprise de ces opéras à sujets médiévaux montre quel intérêt le public portait aux choses du moyen-âge; aussi le genre médiéval fleurira-t-il à l'opéra jusqu'à la Révolution parallèlement aux œuvres de Legrand d'Aussy, du comte de Tressan, et de Cambry.²⁰³

Rien ne correspond mieux à cet engouement du public qu'*Adèle de Ponthieu*, sorte de mise en scène des pages où La Curne décrit avec minutie la cérémonie où l'écuyer est armé chevalier. La reprise de 1781 fut couronnée de succès.²⁰⁴ Saint-Marc avait fait subir au livret quelques transformations qui montrent un effort à rendre plus vraie l'atmosphère médiévale; ce n'est plus, comme dans l'original, un chœur de bergers et de bergères, reste de l'ancienne pastorale, qui offre ses vœux à Adèle, mais des chevaliers et des Dames, sorte de cour d'amour chère aux adaptateurs des poèmes médiévaux. L'opéra subissait ainsi l'influence de l'érudit La Curne qui avait présenté comme caractéristique de la chevalerie française "ce goût raffiné pour la galanterie, cet attachement pour le beau sexe, allié à la bravoure qu'aucun obstacle ne pouvait arracher, lorsqu'il s'agissait de servir les dames et de leur plaire".²⁰⁵ Le souci des détails réalistes dans cette reprise se manifeste aussi

²⁰² Sedaine s'est contenté d'étirer le livret de Poinsinet: le premier acte correspond à celui de l'ancien opéra, moins les trois dernières scènes, qui, avec l'ancienne scène 6 de l'acte II, constitue un nouveau deuxième acte. L'acte III est l'ancien acte II (moins la scène 6); l'acte IV se compose des cinq dernières scènes de l'acte II de Poinsinet. L'ancien dénouement forme le cinquième acte.

²⁰³ Legrand d'Aussy: *Fabliaux et Contes du XIIème et XIIIème siècles*, 1779. de Tressan: *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, 1782. Cambry: *Contes et proverbes*, 1784. Cf. la thèse de H. Jacobet: *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, 1923.

²⁰⁴ Voir *Mercure de France*, 3 novembre, 1786, *Journal de Paris*, 31 octobre 1781.

²⁰⁵ Cf. aussi l'*Avant-Propos* de Saint-Marc, 1772: "on a voulu rappeler ces jours, peut-être trop oubliés, où les premières instructions données à la jeune noblesse, étaient des leçons sur le respect et l'amour des Dames; où la galanterie élevait le cœur, loin de le corrompre; où les premiers droits pour plaire à ce sexe charmant, étaient le courage, l'humanité, la franchise et l'honneur . . ."

d'une curieuse façon. Saint-Marc déplore, dans une note à la fin du troisième acte, de ne pouvoir "conduire des chevaux sur la scène; Alphonse et Raymond, avant de combattre à pied, auraient combattu à la lance. Cela ajouterait infiniment de beauté au spectacle". Cette naïve observation est caractéristique: comme le drame,²⁰⁶ l'opéra s'attache avant tout aux détails.

Avec *Louis IX en Égypte*, c'est le roi-chevalier que Guillard met en scène:

Saint-Louis vient de vaincre le Sultan; celui-ci, pour se venger, ordonne à des Bédouins de tuer le roi. La Sultane prévient le roi du complot qui s'est tramé contre lui. Le prudent Joinville conseille au roi de quitter l'Égypte: Saint-Louis refuse; il tient tête à ses vassaux qui, fatigués de la guerre, veulent l'abandonner; il leur montre leur lâcheté et les ramène à lui. Les assassins paraissent; mais intimidés par la noble attitude du roi, ils n'osent le frapper et se jettent à ses genoux, implorant son pardon. On apprend que le Sultan a été tué par ses mamelucks. L'action se complique d'une intrigue amoureuse entre Almodan, fils du Sultan, et Adèle, fille de Baudouin de Bouillon, tous deux ignorant leur noble origine. Saint-Louis couronne Almodan qui épouse Adèle.

Bien que l'épisode de *Péronne sauvée* n'appartienne plus à proprement parler à l'histoire du Moyen-Age, l'opéra de ce nom ne procède pas moins de la même inspiration; c'est aussi une reconstitution d'histoire nationale:

Il s'agit de l'héroïque défense de Péronne en 1536 contre les troupes de Charles-Quint. Une jeune fille, Marie Fouré se mettant à la tête de ses compagnes réussit à repousser les attaques ennemies jusqu'à l'arrivée de l'armée du Duc de Guise.

Louis IX en Égypte et *Péronne sauvée* sont, au même titre qu' *Adèle de Ponthieu*, des reconstitutions du passé. Guillard nous représente le roi Saint-Louis au milieu de ses vassaux, conseillé par le sage Joinville: c'est tout un chapitre d'histoire de France médiévale qui est évoqué. Ajoutons, s'il faut en croire Guillard,²⁰⁷ que "Saint-Louis et ses chevaliers au milieu des Sarrazins procurent pompe et variété, par l'opposition des mœurs, la différence des costumes". L'exotisme sert dans ce cas à mettre d'autant plus en valeur le médiévalisme.

Péronne sauvée n'est, comme *Adèle*, qu'une série de tableaux groupés autour d'une intrigue amoureuse très mince entre Saint-

²⁰⁶ Cf. Gaiffe: *op. cit.*, p. 405.

²⁰⁷ Avertissement, p. 1.

Quentin, un des défenseurs de la ville et Hélène. Billardon s'attache à faire revivre des scènes familières: pendant une trêve les habitants de Péronne s'exercent au tir à l'arc: le vainqueur est nommé Chevalier de l'arc. Les détails militaires y sont représentés avec minutie: la sortie des chevaliers de l'Arc pour protéger la retraite du maréchal de Lamarck est réglée avec soin.²⁰⁸

Le Moyen-Age n'est pas la seule source de l'opéra historique: on remonte avec *Arvire et Évelina* jusqu'à l'époque de la lutte des Celtes contre les Romains. Car, si le goût est aux choses du Moyen-Age, il est aussi aux Gaulois et aux Celtes en général qui sont, pour le siècle, d'authentiques ancêtres des Français. Depuis 1760, l'*Ossian* de McPherson a été traduit et imité partiellement; Le Tourneur publie en 1777 sa traduction complète, bientôt suivie par celles de Bridel (1782), le Prévost d'Exmes (1784), Restif de la Bretonne (1785) et celle de la *Bibliothèque des Romans* (1786). Or, le livret de Guillard se ressent fortement de l'influence ossianique:

L'action se déroule dans l'île de Mona, dans la mer d'Irlande. Arvire, roi des Silures, s'est réfugié dans l'île parmi les Druides avec Evelina, sa fille. Le général romain, Messala, engage deux jeunes transfuges bretons, Vellinus et Irvin, à feindre de s'armer avec Arvire contre les Romains. Vellinus est prêt à trahir, Irvin consent à regret. Les deux Bretons pénètrent dans le Camp celte; à l'embaras d'Irvin, les Druides découvrent la trahison. Irvin est sauvé par l'intervention d'Évelina qui lui fait promettre de combattre dans les rangs des Silures. Vellinus s'est enfui et guide l'armée romaine jusqu'au camp d'Arvire, qu'elle attaque. Pendant le combat Vellinus enlève Évelina. Irvin à la tête des Bretons met en fuite les Romains et s'empare de Messala. Vellinus se rend et libère Evelina. Arvire, magnanime, pardonne à Vellinus, et laisse la liberté à Messala qui promet d'obtenir celle de la femme d'Arvire, depuis longtemps captive des Romains. Irvin épouse Évelina.

Certes, l'œuvre de Guillard est, comme tant d'autres, la mise en scène d'un combat. Mais elle vaut surtout par les scènes où l'auteur nous plonge dans une sorte de couleur locale toute celtique: le premier acte se déroule "au clair de lune", "au milieu d'un bocage formé par des chênes", "à travers lesquels on aperçoit la mer agitée". Les Druides paraissent "au son d'une symphonie majestueuse" et entonnent une "invocation au mont sacré",²⁰⁹ suivie d'une autre "à la consolante et douce harmonie".²¹⁰ N'est-ce

²⁰⁸ Cf. Acte III, 6.

²⁰⁹ I, 4.

²¹⁰ II, 1.

pas, du reste, la mélancolie celtique que Guillard introduit dans ces vers d'Arvire, d'une note toute ossianique:²¹¹

J'aime la sombre horreur de ce séjour sauvage.
Le calme affreux de ces forêts
Plait à mon cœur et nourrit mes regrets.
Je vous salue, ô chênes britanniques!
De la nature heureux enfants!
Vous croissez librement sous ces roches antiques,
Vous élevez aux cieux vos rameaux bienfaisants
Sans craindre d'un prêteur les ordres tyranniques.

Ainsi, pour la première fois au théâtre, et bien avant la période napoléonienne, l'opéra chantait le thème ossianique de la mélancolie de la destinée humaine, jointe à la tristesse de la nature.²¹²

L'histoire exotique trouve aussi sa place à l'opéra: ce n'est plus l'orient des *Mille et Une Nuits*, mais le Pérou d'*Alzire* et des *Incas* qu'avaient déjà mis en scène, l'opéra-comique²¹³ et la tragédie.²¹⁴ *Pizarre* est inspiré à la fois de Voltaire et de Marmontel:

Alzire, fille d'Atabaliba, et le jeune guerrier Zamore, viennent de célébrer leur mariage dans le temple du Soleil. On annonce l'arrivée des Espagnols. Zamore va combattre. Les Espagnols sont vainqueurs. Pendant le combat Pizarre a aperçu Alzire et a été frappé par sa beauté. Il promet à Atabaliba de le rétablir sur le trône s'il lui accorde sa fille. L'Inca feint d'y consentir. Zamore proteste avec véhémence. Pizarre veut le faire périr. Alzire implore sa grâce et promet de suivre Pizarre. Ce dernier, pris de remords soudains, renonce à Alzire. Cependant Atabaliba et Zamore ont forcé le palais et vont massacrer les Espagnols. Alzire se jette entre les deux partis et les apaisent. L'opéra se termine par une fête générale, où "les deux nations réunies dansent ensemble."

Le Conquistador joue, dans l'opéra, à peu près le même rôle que Gusman dans *Alzire*. Les personnages d'Alzire et de Zamore sont aussi empruntés à Voltaire. Mais l'intrigue y est réduite à sa plus simple expression et sacrifiée aux tableaux qui rappellent le roman de Marmontel. Le premier acte représente "la façade du Temple

²¹¹ I, 5.

²¹² *Les Druides*, tragédie de Leblanc de Guillet (1772) n'était qu'une pièce philosophique et ne suggérait aucunement Ossian. *Arvire* fut repris avec succès sous le premier Empire et la Restauration: 87 représentations jusqu'en 1811; 101 représentations jusqu'en 1820.

²¹³ Cf. Rochon de Chabannes: *La Péruvienne*, Foire Saint-Germain, 1754.

²¹⁴ Cf. Farmian du Rozoy: *Azor ou les Péruviens*, tragédie, 5a., 1770. Le Fèvre: *Zuma*, tragédie 5a., 1777.

du Soleil: on le voit figurer en or au dessus de la grande porte". Atabaliba entre "sur un trône d'or porté par douze esclaves".²¹⁵ La porte du temple s'ouvre: "Les prêtres sortent, suivis des jeunes vierges attachées au culte du Soleil".²¹⁶ Exotisme bien superficiel: la différence n'est pas grande entre une telle mise en scène et celle d'un opéra à l'antique. Quant au reste, on a beau affubler les personnages de noms péruviens, les procédés ne changent pas: l'écroulement du temple sous le canon de Pizarre; le combat entre Espagnols et Péruviens; les Péruviennes "qui apportent des corbeilles de fruits et de fleurs dans des vases d'or et d'argent", enfin le ballet final, évoquent pêle-mêle des souvenirs de *Péronne Sauvée*, d'*Alceste* ou d'un quelconque "ballet des nations". Sous couleur d'exotisme, on reprend des trucs aussi vieux que le genre opéra.

Cora, de Valadier, est d'un exotisme tout aussi malheureux.

Tiré du chapitre des Incas portant le même titre, cet opéra a pour sujet les malheurs de Cora, "jeune vierge consacrée au culte du Soleil"; elle aime Alonzo, "ce héros vertueux, ce guerrier invincible". Alonzo prête main-forte à l'Inca Ataliba,²¹⁷ père de Cora en lutte contre son frère, l'usurpateur Huascar. Revenu vainqueur, Alonzo enlève Cora, et les deux amants s'enfuient au milieu de la forêt. La colère des Dieux se manifeste par une terrible éruption volcanique. Après avoir vécu heureux au milieu de la nature, les amants apprennent que les prêtres, pour venger le sacrilège, vont immoler la famille entière de la jeune fille. Alonzo et Cora vont en toute hâte au temple où va avoir lieu le sacrifice. Alonzo parle au peuple, invoque les liens inviolables de l'amour. Le peuple est ému et le grand-prêtre, prudemment inspiré, annonce que le ciel pardonne.

Dans ce cas, l'assimilation est parfaite entre le sujet péruvien et l'atmosphère pour ainsi dire antique: l'histoire d'une jeune vestale qui succombe à l'amour et encourt la colère des Dieux et des prêtres, pourrait aussi bien s'appliquer à l'antiquité romaine qu'au Pérou du XVI^e siècle.²¹⁸ L'exotisme ne consiste encore que dans les noms et les costumes. Les noms de Huascar et d'Ataliba sont là pour donner au sujet une validité historique. Mais que penser des connaissances géographiques de Valadier qui place Quito "dans une campagne sur le bord de la mer"? Même en

²¹⁵ Acte I, 3.

²¹⁶ Acte I, 4.

²¹⁷ Valadier respecte dans ce nom l'orthographe de Marmontel.

²¹⁸ *La Vestale*, opéra de Jouy et Spontini (1807), transposera le sujet dans l'antiquité romaine.

supposant que le "paysage" du quatrième acte représentât une savane ou une forêt vierge, la plus belle manifestation d'exotisme dans *Cora* est l'éruption du volcan à laquelle, nous dit le *Journal de Paris*, "le public a donné de grands applaudissements".²¹⁹

Il faut en conclure que, comme l'exotisme dans le drame, celui de l'opéra reste superficiel et enfantin.

Il reste un dernier livret du genre historique, cette fois inspiré par l'égyptologie naissante:²²⁰ c'est *Nephté*. Hoffman a démarqué la tragédie de *Camma* de Thomas Corneille et l'a transportée de Galatie en Égypte, "pour introduire à la scène des costumes nouveaux":

Le roi de Memphis, Sethos, a été assassiné par son frère Pharès; sa veuve Nephté, a promis d'épouser Pharès, mais au moment d'accomplir sa promesse, le Grand-prêtre lui révèle que Pharès est le meurtrier de son mari. Le jour de la cérémonie du mariage, elle fait boire à son époux une coupe empoisonnée qu'elle vide elle-même ensuite. Le fils de Nephté règnera sur Memphis.

Opéra historique, certes, car Hoffman prend grand soin de citer ses sources dans l'*Avertissement*, en reproduisant le récit de Plutarque d'où Thomas Corneille avait déjà tiré sa tragédie. Quant à l'exotisme, il passerait sans doute inaperçu à la lecture, si l'auteur ne nous avertissait de son existence: "Nephté, écrit-il, n'est point un nom imaginaire; selon Jablonski,²²¹ il est composé de deux mots *Neith* et *phta* qui sont les noms de deux divinités égyptiennes dont l'une est Minerve, l'autre le Vulcain des Grecs; ce qui signifie sagesse et courage, qualités que j'ai tâché de conserver à Nephté. . . . J'ai pris dans Hérodote et Diodore l'idée des cérémonies funèbres²²² où les chants de joie succèdent aux chants plaintifs". Malgré l'aspect fort classique du livret, c'est donc bien dans un esprit de reconstitution historique que Hoffman le compose avec preuves érudités à l'appui.

D'ailleurs, cette tendance vers l'érudition est générale dans ces opéras historiques, qu'ils soient médiévaux, celtiques, péruviens ou égyptiens. Chaque auteur annonce avec soin les sources où il

²¹⁹ *Journal de Paris*, 15 février, 1791.

²²⁰ Cf. Caylus: *Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques romaines et gauloises*, 1752-1757.

²²¹ Jablonski: *Pantheon egyptiorum* . . . Berlin, 1750-1752, 3 vol.

²²² Acte I, 7.

a puisé non seulement le sujet, en général, mais les détails caractéristiques. Billardon de Sauvigny, l'auteur de *Péronne Sauvée* nous apprend qu'il a pris ses renseignements chez le Père Daniel; quant au trait de Marie Fouré il l'aurait trouvé chez les Jésuite Fenier. Et Billardon d'étaler son érudition, en nous donnant les détails les plus variés sur les défenseurs de la ville: le maréchal de Larmarck, le duc de Guise, Moyencourt du Coudray, etc. . . .²²³ L'avertissement de *Louis IX en Égypte* est un cours d'histoire médiévale. Guillard ne manque pas non plus de citer ses sources: les Mémoires de Joinville, le Père Daniel, Velly;²²⁴ *Arvire et Evelina*, nous apprend Guillard, est pris dans les *Annales* de Tacite (XII, par. 33 à 37), et dans la tragédie anglaise de *Caractacus* de William Mason;²²⁵ *Pizarre* s'ouvre sur un précis de l'histoire de la Conquête du Pérou. Duplessis ajoute aussi des notes explicatives: le décor du Temple du Soleil, l'arrivée d'Atabaliba sur son trône d'or, sont tirés des *Relations de voyages* de M. Bouquer. Au bas des pages, dans la pièce même, des notes apparaissent: notes sur les vierges attachées au Culte du Soleil; note sur l'Être suprême, que les Péruviens adoraient, "qu'ils appelaient Pachecamac, c'est-à-dire le soutien de l'Univers"; note sur les législateurs Incas "qui punissaient, non le coupable, mais le père du coupable qui n'avait pas élevé son fils dans la vertu". L'opéra tournant au pédantisme: c'est certainement l'aspect le plus curieux de l'évolution du genre au XVIIIème siècle.

L'opéra historique, comme le drame, devient en outre un instrument de propagande morale et philosophique: le patriotisme, comme on peut s'y attendre, est l'idée maîtresse de tout opéra médiéval et celtique. L'intention de Saint-Marc, dans *Adèle de Ponthieu*, n'est pas seulement de nous faire connaître objectivement les mœurs de la chevalerie, mais aussi de nous faire admirer, comme le voulait La Curne, la bravoure, le désintéressement, la galanterie de nos ancêtres. "On a voulu, explique l'auteur, rappeler ces temps de véritables gloire où il suffisait d'être faible pour être protégé, d'être vertueux pour être honoré, où les mots d'honneur

²²³ *Les Après-Midi de la société: Petit théâtre lyrique et moral sur les aventures du jour*, 15ème cahier, Paris, 1782.

²²⁴ L'opéra datant de 1790, Guillard prend ses précautions: "on se doute bien qu'en faisant l'éloge du prince, nous n'entendons louer ni le fanatisme des croisades, qui était la maladie de son temps, ni la forme du gouvernement qu'il trouva établie".

²²⁵ Jouée pour la première fois en 1759, et non en 1776, comme l'indique Guillard.

et de patrie allaient retentir dans les cœurs des chevaliers. . . .”²²⁶
 Saint-Marc ajoute à cet avertissement cette prosopopée patriotique: “Ô nation charmante! ô toi qui souffres si gaiement et triomphes si généreusement dans les horreurs de la guerre! ô nation qu’il est si doux et si flatteur de gouverner, reçois un hommage que te rend même souvent un peuple dont la rivalité et la politique ne peuvent du moins t’arracher l’estime”.

“Le tableau de l’amour de la patrie a paru digne” à l’auteur “de figurer sur le plus brillant théâtre de la nation”. Aussi le premier acte est-il plein de lieux communs patriotiques: “Vous devez vos jours à la France”; “la gloire au combat vous appelle”, “cueillez la palme des guerriers”. La pièce est faite d’un bout à l’autre de couplets patriotiques d’une déconcertante puérilité:²²⁷ une psychologie simpliste représente le Français droit et généreux,²²⁸ l’ennemi, dissimulé et haineux, envieux du bonheur et de l’opulence des Français.²²⁹ Ajoutons, pour excuser en partie ces

²²⁶ Avant propos, 1782. *Adèle de Ponthieu* est un opéra “cornélien”: les réminiscences du *Cid* et d’*Horace* y sont nombreuses, quoique bien plates.

Acte I, 1: Adèle: Inflexible devoir; je cède à ta rigueur
 Mais que ton empire est sévère!

Ibid.: Raimond: Mes pleurs seront pour vous; mes vœux pour la patrie!

Acte II, 2: Adèle: Je sais ce que je dois, Raimond, à votre zèle
 Peut-être, hélas! j’en connais trop le prix.

Ibid.: Adèle: Quand vous seriez vainqueur, que pourriez-vous prétendre?
 Raimond: Le prix le plus heureux; j’aurais fait mon devoir
 Est-il un plus brillant espoir pour un cœur courageux et tendre?

²²⁷ Acte I, 6: Chœur de la compagnie de l’Arc:

L’ennemi fut-il plus terrible
 Rien n’est impossible
 A des cœurs français!

Acte II, 3: Marie: Quand l’ennemi de ma patrie
 Ravage et brûle en sa fureur
 L’asile où j’ai puisé la vie.
 Je sens à ma bouillante ardeur
 Que je suis Française, et l’honneur
 Rend ma force égale à mon cœur.

²²⁸ Acte II, 7: Apprends que le Français, incapable de haine
 Met sa gloire à vous vaincre en générosité.

²²⁹ Acte I, 8: L’officier ennemi: Ah que je hais l’heureux Français!
 Quoique frivole, il a du cœur.
 Plein de douceur s’il est vainqueur
 Dans le malheur tout le console.
 Ah que je hais, etc. . . .

platitudes, que *Péronne sauvée* était à l'origine une pièce de circonstance: "au lieu d'être représentée au mois de décembre, 1782, temps où la guerre des Français contre les Anglais durait encore, elle l'a été lorsqu'elle avait cessé".²³⁰

Le patriotisme affecte une allure plus "philosophique" dans *Arvire*, qui est un hymne à la liberté: "Que le monde soit libre", chante Arvire qui voudrait "borner l'essor des aigles romains dont le vol insolent a franchi les deux mers".²³¹

Les idées philosophiques sont parfois contradictoires dans ces opéras: comment concilier en effet l'idéal d'*Arvire* et l'apologie du conquérant dans *Pizarre*. Le conquistador, qui se confond sans doute dans l'esprit de l'auteur avec Las Casas, déjà chanté par Marmontel, est humain: il regrette le sang qu'il a versé.²³² C'est un civilisateur qui apporte aux Péruviens une religion, des arts, l'abondance.²³³ Le type du bon Espagnol, c'est aussi l'Alonzo de *Cora*.²³⁴

Louis IX et *Cora* sont plus vraiment philosophiques: Saint-Louis joue, à l'opéra, le même rôle que Henri IV dans l'opéra-comique et dans le Drame. C'est d'ailleurs, explique Guillard, parce qu'on "a trop abusé du nom chéri de Henri IV" qu'il choisit Saint-Louis. Louis IX n'était-il pas, à ses yeux, un roi philosophe? "Tout religieux et tout dévôt qu'il était, il se refusa aux injustices

L'air d'opulence
Qu'on voit en France,
Le ciel plus doux
Qu'il n'est pour nous
Me rend jaloux.
Plaines fertiles,
Nombreuses villes,
L'ordre et le goût
Règnent partout.
Ah que je hais, etc. . . .

²³⁰ *Journal encyclopédique*, août, 1783, Métra (XIII, p. 370) écrit que cet opéra "aurait eu des rapports avec le siège de Gibraltar".

²³¹ I, 5.

²³² III, 1.

²³³ V, 3: Vos champs vont désormais fleurir dans l'abondance
Je vous apporte un culte, des arts et des lois.
Du Dieu de l'univers et du meilleur des rois
Nos peuples réunis béniront la puissance.

²³⁴ I, 1: Depuis qu'il est sur nos rivages,
Tout est changé dans ces climats;
Tout s'adoucit, nos mœurs, nos vertus, nos courages.

que le clergé de son royaume sollicitait de lui; il résista avec la plus grande fermeté aux entreprises et à l'orgueil de la cour de Rome".²³⁵ Il est bon, droit, humain,²³⁶ recherche le bonheur des peuples,²³⁷ entretient longuement le Soudan sur les droits du peuple et les devoirs du souverain.²³⁸ Il est philosophe au point d'unir une princesse chrétienne à un prince mahométan. Il condamne la cruauté de certains chrétiens qui "de crimes odieux ont souillé leurs mains".²³⁹ *Cora*, de son côté, met en relief les atrocités du fanatisme religieux qui poursuit la vierge sacrilège.²⁴⁰ Par ailleurs les deux livrets exaltent le retour à la vie primitive: Adèle mène la vie vertueuse des simples pasteurs qui l'ont recueillie,²⁴¹

²³⁵ Avertissement, 1790.

²³⁶ I, 1: Louis ne connaît pas la feinte.
De ses bontés, déjà, tout le peuple est charmé
Ce héros si terrible et si grand dans la guerre
Compatisant, humain dès qu'il est désarmé,
Entraîne les respects et l'amour de la terre.

²³⁷ I, 3: Que ce traité qui nous engage
Rende heureux à jamais ce tranquille rivage.

²³⁸ Acte III, 1: *Louis*: Crois-moi, ne prenons pas nos caprices pour lois;
Chérissons nos sujets et respectons leurs droits.
Le Soudan: Leurs droits en ont-ils? Des esclaves
Doivent obéir et trembler.
Louis: Ne pensons pas qu'aux rois les peuples appartiennent
C'est nous qui leur appartenons.
Le Soudan: Dans la bouche d'un roi ce langage m'étonne!
Quel droit restera donc au possesseur d'un trône?
Louis: Ah! le plus beau de tous, le droit cher et sacré
D'être utile aux mortels et d'en être adoré.
Laissons à nos sujets une liberté sainte,
Aimons-les; ils sauront nous payer de retour.

²³⁹ Acte II, 6.

²⁴⁰ Acte IV, 4: *Ataliba*: Je ne puis ordonner cet affreux sacrifice.
Grand Prêtre: Frappez; le ciel est offensé
La foudre et les éclairs n'ont-ils pas annoncé
Qu'il demande justice?
Alonzo: Prêtres cruels! Quelles sont vos fureurs?
Cora: Ah! Je me meurs!
Alonzo: Et voilà de vos lois, le noble et saint usage!

²⁴¹ Acte II, 2: Billardon de Sauvigny voulait aussi, dans *Péronne Sauvée*, réhabiliter les humbles: "J'ai eu dessein de consacrer l'opéra de *Péronne Sauvée* à célébrer les gens du peuple; je voulais le venger de l'oubli trop ordinaire des historiens; et j'ai choisi pour l'héroïne de la pièce la femme d'un boulanger" (*Les Apres-midi de la société*).

Cora vit parfaitement heureuse avec Alonzo au milieu de la forêt tropicale.

Les procédés scéniques mis à part, on voit quelles transformations radicales le drame fait subir au livret d'opéra; autrefois spectacle d'un public d'oisifs, l'opéra est maintenant un genre à prétentions hautement morales et didactiques.

Par ailleurs, le drame détourne l'opéra des sujets antiques, auxquels il était jusqu'alors à peu près confiné. A la suite de sujets historiques ou modernes, le réalisme pénètre à l'opéra: le genre autrefois le plus fantaisiste est devenu le plus attaché à ce que l'on croit être la réalité.

Les idées modernes y pénètrent aussi: les craintes de Chabanon d'entendre un jour chanter à l'opéra les maximes de Caton se sont en quelque sorte réalisées: ce n'est pas Caton que l'on entend, mais Saint-Louis, qui chante le devoir des rois, ou Alonzo, qui flétrit le fanatisme.

On oublie ainsi que l'opéra est un genre musical et que des idées abstraites ne peuvent guère s'exprimer musicalement. La musique perdue de vue, c'est le spectacle qui compte, et nous avons pu constater que la plupart des opéras-drames sont surtout des tableaux mimés.

En somme l'opéra-drame, c'est le cinématographe du XVIIIème siècle, avec sa recherche du réalisme, du pittoresque, de l'exotisme, ses reconstitutions historiques et sa pauvreté psychologique.

6. LA COMÉDIE A L'OPÉRA

Les opéras-bouffons italiens et leurs imitations françaises. La comédie-lyrique.

En ajoutant la musique au drame, l'opéra rejoint l'opéra-comique. Depuis la Querelle des Bouffons, en effet, ce dernier genre a évolué: sans renoncer à la simple comédie-vaudeville, il s'est élevé jusqu'au genre sérieux, de telle sorte que souvent la distinction entre l'opéra et l'opéra-comique est devenue impossible à faire en ce qui concerne les sujets, le drame bougeois et le drame historique étant communs aux deux genres. Dès lors, l'opéra-comique ne justifie déjà plus son titre: *Nina ou la Folle par amour* est dans une note bien plus sombre que le *Seigneur bienfaisant*, et *Richard-Cœur-de-Lion* est tout aussi tragique que *Péronne sauvée*. La seule différence est celle que l'on fait encore aujourd'hui:

l'opéra est entièrement chanté, alors que l'opéra-comique conserve le dialogue parlé, généralement en prose.

Ainsi se sont réalisées les idées que La Dixmerie exposait en 1765 :

Je conseille, au grand opéra, écrivait-il, de légitimer un bâtard devenu plus riche que lui Mais il faut admettre ici quelques restrictions: il faut que cet enfant libertin se décrasse et quitte le ton trivial qui lui a si bien réussi ailleurs Je voudrais que l'opéra descendît quelquefois de sa dignité, mais sans trop en descendre, qu'on y donnât des opéras-comiques, mais dans le genre agréable plutôt que bouffon.²⁴²

Vers 1780 l'opéra-comique est "décrassé" au point d'emprunter à l'opéra toute sa dignité. Ce dernier, d'autre part, évolue dans le sens inverse, et le comique qui tend à disparaître du genre bâtard fait son apparition dans le genre légitime.

C'était un remède fort simple, dans l'opinion de ceux qui se plaignaient de la monotonie tragique de l'opéra: "combien y a-t-il de gens, écrit-on déjà en 1743,²⁴³ qui voudraient trouver à l'opéra ce qu'ils ne devraient trouver qu'à la Foire". Une quarantaine d'années plus tard la réaction contre la tragédie créait l'opéra-comédie.

Pour justifier le genre, ses partisans citent l'exemple du Théâtre-Français, auquel l'Académie de Musique avait déjà emprunté son répertoire tragique. "Les comédiens français, écrit Grétry, nous donnent alternativement la tragédie et la comédie. . . . Je disais partout, que deux genres en opposition se prêtaient des charmes mutuels".²⁴⁴ En introduisant le comique, à l'opéra, il y aurait donc "une plus grande variété sur la scène lyrique où les sujets se ressemblent tous".²⁴⁵ D'autre part, on affirme que tous les genres conviennent au genre lyrique. N'a-t-on pas vu déjà des opéras-féeries, des opéras-tragédies, des opéras-drames et, dans ces catégories, des nuances différentes? "La magie qui favorise le luxe du spectacle, la tragédie qui comporte un grand intérêt, la comédie noble amenant les fêtes, le drame noble et gai tout à la fois, également susceptible de danses; nous pensons que chacun de ces genres a ses avantages et que l'opéra peut les adopter tous pour varier les

²⁴² *Lettres sur l'état présent des spectacles; 3ème lettre*, p. 55.

²⁴³ *Réponse de l'auteur de la Lettre sur les opéras de Phélon et d'Hyppolite à la lettre qui lui est adressée sur les Observations sur les écrits modernes en date du 3 mars 1743*, Paris, 12 mai 1743.

²⁴⁴ Grétry: *Mémoires*, t. I, p. 360.

²⁴⁵ *Journal de Paris*, 2 janvier 1782.

plaisirs du public".²⁴⁶ Lacépède, dans sa *Poétique de la musique*, développe la même idée sur un ton lyrique: "la tragédie lyrique fière, terrible, majestueuse, sublime s'avance un poignard dans une main et la lyre dans l'autre; sa démarche est altière et animée; ses cheveux sont épars; souvent elle verse des larmes. A ses côtés, la comédie-lyrique, gaie, vive, folâtre, paraît au milieu des jeux; les Grâces répandent des fleurs autour d'elle; le sourire est sur ses lèvres et la finesse dans ses yeux. . . ."²⁴⁷ En général, on voit dans l'introduction du comique "une nouvelle carrière qui deviendra pour le public une source féconde de plaisirs variés, et, pour le théâtre en lui-même, un moyen assuré de multiplier et soutenir ses recettes".²⁴⁸

Le mouvement se heurte à des résistances: la musique, dit-on, n'est pas faite pour des situations comiques, mais seulement "pour exprimer des mouvements passionnés".²⁴⁹ Et puis surtout, le comique ne convient pas à la dignité de l'opéra; il faut respecter la distinction des genres, sinon "il naitrait des monstres que l'on serait embarrassé de dénommer, comme il est arrivé au genre introduit à la Comédie-Française, genre que l'on a fini par appeler drame".²⁵⁰ Le monstre, pourtant, va vivre et se multiplier.

C'est du retour des Bouffons italiens en 1778 que date l'introduction définitive du comique: héritiers des fameux Bouffons de 1752, ils représentent du 11 juin 1778 au 30 septembre 1779 quatorze opéras-bouffons: *La Finte Gemelle*; *Le Due Contese*; *Il Curioso Indiscreto*; *La Frascatana*; *La Sposa Collerica*; *La Finta Giardiniera*; *La Buona Figliola*; *Il Geloso in cimento*; *La Buona Figliola maritata*; *Il Vago disprezzato*; *L'Idole cinese*; *L'Amore soldato*; *Il Cavaliere errante*; *Il Matrimonio per ingano*. Ces ouvrages furent, en général, sévèrement jugés; si l'on admire la musique, on condamne le livret, qui le plus souvent n'est pas traduit, et auquel "les trois-quarts et demi des spectateurs ne comprennent rien".²⁵¹

²⁴⁶ Grétry: *De la vérité: ce que nous fûmes; ce que nous sommes; ce que nous devons être*, 3 vol., Paris, au IX (1801) t. II, p. 18.

²⁴⁷ Lacépède: *op. cit.*, Livre II, *De la musique de théâtre*, p. 106.

²⁴⁸ *Journal de Paris*, 27 novembre 1782.

²⁴⁹ *Mercure de France*, juin 1780.

²⁵⁰ *Lettre d'un amateur de l'opéra à M. de*** dont la tranquille habitude est d'attendre les événements pour juger du mérite des projets*. Paris, 1776.

²⁵¹ *Correspondance* de Grimm: XII, juin 1778. On donnait aux spectateurs l'argument de chaque scène en français. Bachaumont, XII, 19 juin 1778.

C'est cependant de ce genre bouffon que naissent trois adaptations de l'italien: *l'Inconnue persécutée*, par Farmian Du Rozoy, d'après une traduction de Rochefort, musique d'Anfossi (21 septembre 1781);²⁵² *La Double Épreuve ou Colinette à la cour*, de Lourdette de Santerre, musique de Grétry (1er Janvier 1782), adaptation de l'opéra-comique *Ninette à la cour* que Favart avait parodié en 1755 de la comédie italienne *Bertoldo in corte*; enfin *Le Roi Théodore à Venise*, de Moline, musique de Paësiello (11 septembre 1787), adapté du livret italien de l'abbé Casti. Ces parodies sont, comme les originaux italiens, des imbroglios. *L'Inconnue persécutée* est un labyrinthe indescriptible d'invéraisemblances:

Laurette, qui a épousé secrètement Florival, est aimée à la fois par le baron, son beau-père, par son beau-frère, le chevalier, et par Fabrice, valet du chevalier. Florival qui, pour voir sa femme, est obligé de se cacher sous un nom d'emprunt, se croit trahi et il est sur le point d'abandonner Laurette. Celle-ci heureusement s'explique. Les deux époux se réconcilient au milieu de leurs enfants. Le baron surprend cette scène et, touché jusqu'aux larmes, pardonne à son fils.

C'est, comme l'écrit Bachaumont,²⁵³ une sorte de synthèse des sujets de la *Bonne fille*, de *Sylvain*, de *Paméla* et même un peu du *Seigneur bienfaisant*. En effet, si les procédés sont ceux de la comédie italienne, le sujet est celui d'un drame bourgeois et le tableau final, est le même que celui du deuxième acte du *Seigneur Bienfaisant* où Julien pardonne à son fils dans les mêmes conditions.

Colinette à la cour nous rappelle aussi, sous une forme plus gaie, le drame-opéra de Rochon de Chabannes:

Julien et Colinette sont fiancés et doivent se marier demain; Colinette voudrait aller à une fête donnée par le duc de Milan dans son château. Julien essaie de l'en dissuader. Le duc rencontre Colinette et, frappé par sa beauté, l'invite à la fête; il espère bien éveiller ainsi la jalousie de la comtesse Amélie qu'il aime. Colinette accepte. Le stratagème réussit: pendant le bal Julien et le duc échangent leurs dominos; Amélie, croyant s'adresser à Julien, avoue qu'elle aime le duc; Colinette, croyant parler au duc, dit qu'elle aime Julien. Les deux hommes se démasquent. La comtesse et le duc tombent dans les bras l'un de l'autre. Colinette s'enfuit. Elle n'apparaît que le lendemain, au moment où tout est prêt pour son mariage. Pour cette cérémonie le bailli a organisé une fête sur la place du village.

²⁵² Représenté à Rome en 1773.

²⁵³ Tome XVIII, 29 septembre 1781.

Le Duc et la Comtesse viennent assister tout attendris à cette fête villageoise.

Colinette à la cour, dit la *Correspondance* de Grimm, est "d'un bout à l'autre *Ninette à la cour* avec plus de prétentions à la haute comédie, beaucoup moins d'esprit, moins de goût".²⁵⁴ L'opéra-comique de Favart était, en effet, une charmante paysannerie, admirablement conduite dans sa simplicité. En la transformant, Lourdets de Santerre veut la rendre plus noble et l'orner de plus de spectacle.²⁵⁵ Au troisième acte de Favart, *Ninette*, ayant accepté le rendez-vous du prince Astolphe, substituait à elle-même la princesse Émilie: à la faveur de l'obscurité, le prince, croyant s'adresser à *Ninette*, faisait une déclaration d'amour à la princesse. *Ninette* alors apportait un flambeau: d'où confusion du prince qui, repentant, épousait la princesse. Pendant toute cette scène, Colas, amoureux de *Ninette*, était caché sous la table, persuadé de l'infidélité de *Ninette*. Lourdets, sans doute, trouve cette scène trop familière et triviale: il la remplace par le classique domino au milieu d'une fête au château, sans trop se soucier de la vraisemblance. La dignité de l'opéra est ainsi sauvegardée.

Les danses et les divertissements traditionnels sont un autre garant de cette dignité: au deuxième acte, pendant une fête donnée par la comtesse au duc, des nymphes chantent et dansent; des Catalans, des Bohémiens et des Bohémiennes, des troupes de masques viennent tour à tour enrichir le spectacle et détourner l'intérêt. Au troisième acte, la fête villageoise ("Place du village éclairée par des lanternes; buveurs à table") rappelle les tableaux plus réalistes du *Seigneur bienfaisant* et de *Rosine*. *Colinette à la cour* est donc une sorte de compromis entre l'opéra et la comédie-italienne.

Le *Roi Théodore à Venise* est un retour à la bouffonnerie. Tiré de *Candide*, le livret ne rappelle cependant que de très loin Voltaire:

Théodore, sous le nom du comte Albert, est venu loger dans une hôtellerie. Arrive aussi le Sultan Achmet, sous le nom de Nicéphore. L'aubergiste Tadeé a une fille aimable, Lisette, dont Théodore s'éprend; mais elle aime Sandrin, jeune capitaine de vaisseau. Théodore est incapable de payer sa note d'hôtel. Son domestique

²⁵⁴ XIII, janvier 1782.

²⁵⁵ "Voulant, écrit-il dans l'*Avertissement*, essayer sur la scène lyrique une comédie qui réunit le sérieux à la gaité".

imagine alors de faire passer son maître pour le roi de Corse; il ajoute qu'il est amoureux de Lisette. Tadée est flatté de tant d'honneur. Cependant Sandrin rencontre Nicéphore en qui il reconnaît Achmet. Celui-ci lui confie qu'il est amoureux de Bélise, sœur de Théodore. Sandrin se charge de demander pour lui la main de Bélise. Lisette, surprenant Sandrin et Bélise, se croit trahie et elle consent à épouser Théodore. Pendant le festin de fiançailles, un huissier vient arrêter Théodore pour dettes; Sandrin et Lisette s'expliquent et reconnaissent leur méprise. On libère Théodore; Sandrin épouse Lisette, Achmet épouse Bélise, et Tadée, qui avait déjà revêtu l'habit de général Corse, renonce à la gloire. Un ballet de gondoliers et de Vénitiennes termine la pièce.

“On sent combien tout cela est invraisemblable, commente avec justesse le *Journal de Paris*; mais nous ne nous permettons aucune observation ni sur le plan ni sur la conduite, ni sur les détails du drame lyrique qui n'est pas plus comique qu'héroïque”.²⁵⁶ L'insuccès de la comédie-italienne à l'Opéra est flagrant. La critique du temps est unanime à condamner l'invraisemblance des intrigues. Seul *Colinette à la cour* remporte un assez grand succès, grâce, il est vrai, à la partition de Grétry, et aussi sans doute parce qu'avant de passer par les mains de Lourdé, le livret italien avait été délicatement remanié par Favart.

Aux imbroglis italiens succède sur la scène lyrique le genre plus simpliste de lever de rideau en un et deux actes: *Alain et Rosette*, un acte de Bouteiller, musique de Pouteau (janvier 1777) est le premier de ce genre, suivi, douze ans plus tard, par *les Prétendus*, un acte, de Rochon de Chabannes, musique de Lemoyne (2 juin 1789); *Les Pommiers et le Moulin*, un acte, de Forgeot, musique de Lemoyne (22 janvier 1790); *Le Portrait ou la Divinité du sauvage*, deux actes de Saulnier, musique de Champéin (22 octobre 1790).

Avec ces bagatelles, l'opéra entre dans le domaine primitif de l'opéra-comique et du théâtre de la Foire. *Alain et Rosette* est une paysannerie qui rappelle *Annette et Lubin* de Favart; *les Prétendus* s'apparente à une pièce du même titre représentée sur le Théâtre des Grands Danseurs. Le sujet était celui de *la Fausse Agnès* de Destouches: une jeune fille réussit à force de ruses à écarter les prétendus que ses parents veulent lui faire épouser et parvient à faire accepter celui qu'elle aime. *Les Pommiers et le Moulin* repre-

²⁵⁶ Septembre 1787. Le livret s'intitulait “comédie-héroïque”. Voir aussi une critique analogue dans le *Journal encyclopédique*, novembre 1787.

naît d'une façon assez spirituelle le thème champêtre: la fille d'un cultivateur et le fils d'un meunier trouvent leurs projets de mariage contrariés par les incessantes querelles de leurs pères au sujet du temps: le meunier trouve que le temps est beau lorsque le vent souffle pour faire tourner son moulin; le paysan, au contraire, n'aime pas le vent qui fait tomber ses pommes. *La Divinité du Sauvage* est à tendance philosophique: un sauvage, attiré par le portrait d'une femme que possède son maître, prend cette femme pour une déesse. C'est l'occasion d'allusions à la naïve vertu de la vie primitive.

Ces productions sont indignes, pense-t-on, de l'opéra: elles sont traitées avec indulgence, sinon avec dédain, de "bagatelles sans prétention".²⁵⁷ Il faut bien trouver autre chose "qui ne dégradât point la scène lyrique". On fait pour cela appel aux procédés de l'opéra sérieux, dont on adapte aux sujets comiques la pompe et le merveilleux. Quatre opéras appartiennent à cette catégorie de comédie grand style: *L'Embarras des richesses*, de Lourdou de Santerre, musique Grétry (26 novembre 1782); *Panurge dans l'isle des Lanternes*, de Morel et du comte de Provence, musique de Grétry (25 janvier 1785); *Amphitryon*, de Sedaine, musique Grétry (15 juillet 1788); *Aspasie*, de Morel, musique de Grétry (17 mars 1789).

Trois de ces opéras traitent de sujets antiques, ce qui les rapproche encore de l'opéra traditionnel. C'est en effet aux environs d'Athènes, on ne sait pourquoi, que se passe *L'Embarras des richesses*. C'est le *Savetier* et le *Financier* arrangé en opéra, à l'aide d'emprunts à des comédies sur le même thème: *Grégoire*, ou *les Inconvénients de la grandeur*, de Ducerceau (1713), et *L'Embarras des richesses* de Dalainval (1725).

Le *Savetier*, pour les besoins de l'opéra, se transforme en berger, Myrtil, et le *Financier* en châtelain, et l'action se passe dans la Grèce antique, "dans un hameau près d'Athènes." Myrtil aime Rosette. Il est heureux, et méprise les richesses du châtelain Chrysanthé, son voisin, toujours triste et soucieux. Le dieu Plutus, sortant de terre, lui offre la fortune et transforme sa chaumière en un palais merveilleux. Il donne à Myrtil un anneau magique qui supprime en lui la tendresse et le rend avare. Myrtil ne pense plus maintenant qu'à son trésor: il est prêt à accepter la main de Julie, fille de Chrysanthé, et aimée par Valère. Valère feint de vouloir épouser Rosette. Myrtil jaloux, et d'autre part, dévoré par la

²⁵⁷ *Journal de Paris*, 3 juin 1789, janvier 1790.

crainte de perdre son trésor, finit par rendre sa cassette à Plutus. Il épousera Rosette.

On a peine à reconnaître les données si simples de La Fontaine. Le livret de Lourdét offre l'aspect le plus disparate qu'on puisse imaginer; il tient par son sujet à la fois de l'opéra-comique et du drame-bourgeois: il met en scène de simples paysans au milieu d'un décor champêtre,²⁵⁸ et ménage de nombreuses scènes larmoyantes;²⁵⁹ d'autre part, la Grèce antique, où l'action est sensée se dérouler, le merveilleux aussi,²⁶⁰ rappellent la tragédie-opéra. Enfin, par les divertissements, il tient de tous les genres à la fois: danses de bergers et de bergères (I, 3, 4, 5); fête célébrant le vainqueur du lancement du javelot; courses de bergers et de bergères (I, 12); divertissements de nymphes, de guerriers, de Zéphyrs (II, 9, 10); divertissement final, où prennent part la Fortune, l'Hymen, les Plaisirs, l'Amour. Quant au comique, il était involontairement créé par les anachronismes: "J'avoue, écrit un anonyme, que j'ai un peu ri en entendant dire à une bergère grecque qu'elle dansera *dimanche* . . . les critiques difficiles ont été scandalisés d'entendre un financier d'Athènes proposer *mille écus*".²⁶¹

Si ridicule qu'il fût, *l'Embaras des Richesses* était le premier essai de comédie-lyrique où l'on appliquait à un sujet comique les procédés de l'opéra sérieux. Cet exemple est suivi par Morel de Chédeville et le futur Louis XVIII dans *Panurge dans l'isle des Lanternes*:

Acte I: Les Lanternois invoquent la déesse Lignobie, pour qu'elle consente à l'union de deux habitants de l'île aimés de leurs maîtresses. La déesse répond, par la bouche de son grand prêtre, que les deux jeunes filles devront d'abord se faire aimer d'un étranger qu'une tempête jettera à la côte. Un orage éclate, à la grande joie des habitants, qui sauvent Panurge d'un naufrage.

Acte II: Panurge est aussitôt poursuivi par les avances des deux Lanternoises, qu'il croit attirées par son mérite personnel. Climène, femme de Panurge, prise par des corsaires et devenue esclave des Lanternoises, veut punir la vanité de son mari. Elle se déguise en

²⁵⁸ Acte I: "Un jardin de fleurs, une chaumière, l'aile d'un château, un ruisseau, un pont, une prairie".

²⁵⁹ Acte II, 13, 14. Myrtil repousse Rosette qui s'évanouit: pris de remords, il implore son pardon—III, 2: Hélène, mère de Myrtil, reproche à son fils sa dureté envers Rosette.

²⁶⁰ Apparitions de Plutus accompagnées du traditionnel tonnerre: Acte I, 10, 12—II, 7—III, 12.

²⁶¹ *Journal de Paris*, 9 décembre 1782.

maître de cérémonies, et instruit Panurge sur la conduite à tenir au bal donné en son honneur. Cependant Panurge, incapable de se prononcer entre les deux Lanternoises, va consulter la Sybille.

Acte III: Climène se charge de ce dernier rôle. Panurge lui raconte ses malheurs conjugaux. La Sybille lui assure que sa femme s'est corrigée de ses défauts. Elle se démasque, et Panurge est trop heureux de tomber dans ses bras pour éviter de prendre une décision. Apparition de la déesse Lignobie qui unit les amants.

Les auteurs préviennent le public qu'ils n'ont emprunté à Rabelais que le nom du héros, son arrivée dans l'île des Lanternes et l'idée du bal où Panurge est reçu.²⁶² Il semble bien qu'ils se soient aussi souvenus de la scène de la tempête à propos du naufrage de Panurge; d'autre part, le nom de "Lignobie" ne rappelle-t-il pas le nom de "Lichnobiens"²⁶³ donné par Rabelais aux habitants de l'île? Le reste est entièrement imaginé.

Les déguisements et les quiproquos rappellent encore passablement la comédie italienne, mais, d'autre part, les librettistes ont pris soin de transporter dans la comédie tout l'accessoire de la tragédie-lyrique: *Panurge* débute comme *Iphigénie en Tauride*; même décor au premier acte: "Dans le fond un port de mer et sur l'un des côtés le portique d'un temple. Tout est préparé pour la fête de la déesse des Lanternois". L'invocation à Lignobie est celle des prêtresses de Diane dans l'opéra de Guillard, mais transposée dans le ton comique:

Divinité des Lanternois,
Mère de l'aimable folie,
Puissante Lignobie;
O déesse chérie,
Daigne entendre nos voix.

On retrouve aussi l'oracle traditionnel du grand prêtre; le divertissement du peuple venant déposer des présents et des fleurs au pied de l'autel de Lignobie. Serait-ce une parodie de la tragédie lyrique? Dans une variante du livret,²⁶⁴ l'indication scénique suivante prouve que l'on cherche dans ces scènes un effet comique: "La porte du temple s'ouvre sur la dernière note; après un silence assez long, voyant qu'il n'en sort personne, le grand chœur reprend".²⁶⁵

²⁶² Rabelais: *Vème livre*. Chap. XXXIII.

²⁶³ "Qui vivent aux lanternes".

²⁶⁴ *Œuvres complètes* de Grétry, tomes XIX et XX.

²⁶⁵ Acte I, 1.

De même, le tonnerre, la tempête et le naufrage, qui rappellent tant la tempête et le naufrage d'Oreste dans *Iphigénie*, produisent dans *Panurge* un effet comique voulu: les Lanternois dansent de joie tandis que Panurge se débat au milieu des flots; au dénouement, l'apparition de Lignobie est aussi une parodie des descentes de Vénus ou de Diane dans la tragédie-opéra: "on voit dans le fond la déesse des Lanternois dans une très grande lanterne, et les côtés sont éclairés par des lanternes".²⁶⁶

Ainsi, avec *Panurge*, le genre parodie fait son apparition à l'opéra. Il est vrai qu'en se moquant de lui-même, l'opéra sauvegardait, par la même occasion, la dignité du genre.²⁶⁷

Respecter le cadre traditionnel dans un genre nouveau, c'est encore ce que font les auteurs d'*Amphitryon* et d'*Aspasie*.

L'*Amphitryon* de Sedaine n'est que l'adaptation à l'opéra de la comédie de Molière et il est curieux de remarquer combien cette adaptation est analogue à celle d'une tragédie de Racine par du Roullet: reproduisant fidèlement l'intrigue de Molière, Sedaine est cependant obligé pour les mêmes raisons que du Roullet, d'abréger les tirades de l'originale.²⁶⁸ le prologue entre Mercure et la Nuit ne contient plus que 17 vers, il abrège aussi considérablement la première scène du deuxième acte entre Sosie et Amphitryon. Comme du Roullet, Sedaine en gardant le plan de l'original, récrit *Amphitryon* dans son propre style et encourt de ce fait les mêmes reproches que le librettiste de Gluck. La *Correspondance* de Grimm²⁶⁹ note combien il était dangereux de démarquer une comédie de Molière: "Comment M. Sedaine n'a-t-il pas songé combien il était peu propre par le caractère même de son talent à lutter contre l'ouvrage de Molière. La fable d'*Amphitryon* étant ordonnée dans toutes ses parties que lui restait-il à faire? Y jeter son style. Le style de M. Sedaine! . . . On y trouve tour à tour les tournures les plus triviales et les expressions les plus bizarres . . . on reprochera bien moins au nouvel *Amphitryon* de ressembler trop à son aîné, que de ne pas lui ressembler assez".

²⁶⁶ "On a voulu donner, explique une note, l'idée de la fête des Lanternes en usage chez les Chinois. Voyez le Père du Halde, v. 2, p. 189".

²⁶⁷ *Panurge* eut 248 représentations jusqu'en 1824.

²⁶⁸ "Combien ont dû lui coûter (à Sedaine) les sacrifices nombreux qu'il a été obligé de faire! Il n'a fallu s'approprier qu'avec la plus grande réserve le sel que Molière a su répandre avec tant de profusion sur tous ses rôles et dont il a assaisonné si libéralement en particulier ceux de Sosie et de Mercure. *Correspondance* de Grimm. 16 juillet 1788.

²⁶⁹ juillet 1788.

Le livret de Sedaine présente, du reste, des analogies avec d'autres opéras: les nombreux divertissements nous rappellent les opéras-tragédies; un grand ballet termine le premier acte: c'est un combat simulé, souvenir du dernier acte d'*Alceste*; au deuxième acte (scène 3), Alcmène, précédée d'un cortège de femmes, entre au temple offrir aux Dieux la coupe du roi Ptérélas qu'Amphitryon a vaincu; à la fin de la scène 8, c'est un divertissement du peuple et des prêtres; enfin, au dénouement, au milieu d'éclairs et de tonnerre apparaît, comme chez Molière du reste, Jupiter dans sa gloire, annonçant la naissance prochaine d'Alcide.

Pour compléter l'analogie entre l'opéra-tragédie et l'opéra-comédie, Sedaine emprunte des détails, du reste insignifiants, à la comédie antique: le nom de "Bromia" qui est dans Plaute, reparait dans Sedaine et remplace la "Cléanthis" de Molière; le "nœud de diamant" de Molière, redevient chez Sedaine l'originale coupe d'or du comique grec. La comédie-lyrique retournait donc aussi à l'antique.

Ce retour à l'antique caractérise plus particulièrement encore *Aspasie*:

La courtisane Aspasie est choisie pour couronner Alcibiade, vainqueur aux Jeux Olympiques. Alcibiade, fiancé à Hypparette, tombe amoureux d'Aspasie. Hypparette instruite de l'infidélité de son amant, s'adresse, sur les conseils d'Aristophane, à Aspasie elle-même. Sa naïveté et sa franchise réussissent à toucher la courtisane, qui promet de ramener Alcibiade à ses premières amours. Et voici ce qu'elle imagine: elle propose au jeune héros de couronner leur amour dans le temple de Vénus. Le jour venu, Aspasie demande à Alcibiade de jurer fidélité à celle qui l'aime: Alcibiade en fait le serment. Un rideau se lève alors; on voit Hypparette en habits de Vénus, et Alcibiade confondu, se jette à ses pieds.

L'avertissement de Morel explique clairement son intention de "faire concourir à la pompe et à la splendeur du spectacle la poésie, la musique et la peinture". Le *Journal de Paris*²⁷⁰ commente favorablement le but de l'auteur: la première scène est la mise en action du fameux tableau de Raphaël, *Le Lycée d'Athènes*: elle met, en effet, sous les yeux des spectateurs les fameux philosophes Athéniens: Zénon, Aristophane, Anaxagore et Anacréon, chantant les charmes de l'harmonie et de l'amour.²⁷¹

²⁷⁰ 18 mars 1789.

²⁷¹ Anaxagore: O puissante harmonie!

Toi qui fais les plaisirs des mortels et des Dieux,

Trois fêtes servent de divertissements: au premier acte la fête d'Apollon, au deuxième, la fête de Bacchus, au troisième, la fête de Vénus "Ces trois fêtes, explique le *Journal de Paris*, offrent des tableaux variés et des décorations analogues dont l'exécution fait le plus grand honneur aux artistes qui en sont chargés. On ne peut se figurer en effet rien de plus séduisant dans les arts que le concours de la jeunesse athénienne superbement vêtue célébrant les jeux publics en l'honneur d'Apollon, de Bacchus et de Vénus sous les yeux des autres peuples de la Grèce".

La jeunesse de la Grèce paraît, en effet, dans une sorte d'apothéose au dénouement: Phidias entre accompagné de jeunes Athéniens, en habit de sculpteur, couronné de lauriers, soutenant la statue de Vénus. Bref, *Aspasie* était une reconstitution de la Grèce antique, fraîchement évoquée par les *Voyages du Jeune Anacharsis*.²⁷² Les personnages, sinon le sujet, étaient évidemment tirés du roman de l'érudit Abbé Barthélémy: celui-ci avait consacré plusieurs pages à Aspasie et à ses relations avec les philosophes; il avait cité Alcibiade comme l'un de ses admirateurs.²⁷³ En outre, Morel a puisé dans le roman les détails sur la poésie d'Anacréon;²⁷⁴ les considérations sur les effets de la musique;²⁷⁵ la description du Lycée sortaient aussi bien des pages de l'abbé²⁷⁶ que du tableau de Raphaël; enfin les détails du temple de Jupiter, orné par Phidias,²⁷⁷ ceux de la fête de Bacchus²⁷⁸ avaient certainement aidé Morel à "reconstituer" l'Athènes antique. *Aspasie* réunit donc sous la forme légère de la comédie, deux aspects du goût qu'avait déjà illustrés le genre sérieux: le retour à l'antiquité y est accompagné

Par tes divins accords élève mon génie,
 Prête à ma voix les sons les plus flatteurs,
 Mes chants vont célébrer ton pouvoir, tes merveilles;
 Oui, c'est en charmant les oreilles
 Que l'on touche les cœurs.

.....
 Anacréon: Le bonheur, la sagesse
 Est de savoir aimer.

²⁷² Voir la *Correspondance* de Grimm: XV, avril 1789.

²⁷³ *Voyages du Jeune Anacharsis*: I, pp. 369-370.

²⁷⁴ *Ibid.*, II, p. 535. "Buvons, chantons Bacchus; il se plaît à nos danses; il se plaît à nos chants; il étouffe l'envie, la haine et les chagrins; aux grâces séduisantes, aux amours enchanteurs, il donne la naissance. Aïmons, buvons, chantons Bacchus".

²⁷⁵ *Ibid.*, III, pp. 100-101.

²⁷⁶ *Ibid.*, II, p. 145.

²⁷⁷ *Ibid.*, III, p. 479.

²⁷⁸ *Ibid.*, II, p. 387.

d'un essai de reconstitution historique, d'après des documents érudits.

En somme, les traits de ressemblance avec la tragédie lyrique, son aînée, constituent la caractéristique la plus frappante de la comédie-lyrique. Pourtant, cette dernière reste au sein de l'opéra, un genre à part. La théorie classique de la distinction des genres se trouve respectée: en aucun cas le tragique ne se mélange au comique. C'est "au sieur Beaumarchais, qui ne fait jamais rien comme tout le monde", qu'appartient l'initiative de cette fusion.

7. FUSION DES GENRES: *TARARE*

Combinaison de livret ancien style, de tragédie et de drame.

Mélange du comique et du tragique.

Tarare fut représenté par ordre le 8 juin 1787 après de tumultueuses répétitions.²⁷⁹ La *Correspondance* de Grimm²⁸⁰ nous dit l'agitation produite par l'attente de cet opéra: "notables, renvois de ministres, assemblées provinciales, tout disparut devant ce grand phénomène; *Tarare* devint l'unique sujet de toutes les conversations; partout on ne s'entretenait que de *Tarare*". Les 131 représentations de cet opéra jusqu'en 1826 attestent de son succès, malgré les sévérités de la critique.²⁸¹ On remarquait, non sans étonnement, que l'auteur "avait présenté dans cet opéra une action dont la marche ne ressemble à aucune autre",²⁸² que Beaumarchais confondait les genres, et aurait pu faire "de *Tarare*, une tragédie, et des accessoires, un opéra-comique".²⁸³ "Les spectateurs... l'écoutent avec un silence et une sorte d'étourdissement dont il n'y a jamais eu d'exemple à aucun théâtre".²⁸⁴ Cet effet de surprise, Beaumarchais l'avait sans doute voulu. L'auteur du *Barbier de Séville* prétend, en effet, avoir sur le livret d'opéra des idées nouvelles, qu'il expose longuement dans l'avant-propos de *Tarare*, intitulé *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer*

²⁷⁹ Voir de Loménie: *Beaumarchais et son temps*, Paris 1878, t. II, p. 399. Lintilhac: *Beaumarchais et ses œuvres*, Paris 1887, p. 95.

²⁸⁰ Juin 1787. *Lettre de M. Pitra à un de ses amis à Lyon sur l'opéra de Tarare*.

²⁸¹ Cf. Bachaumont: t. 35, 8 juin 1787: "le poème est écrit avec une barbarie sans exemple". Voir aussi Carré de Belleville: *Histoire de Tarare*, Ormutz 1787. *Analyse critique de Tarare*, Ormutz 1787. *Journal Encyclopédique*, décembre 1787.

²⁸² Pitra dans la *Correspondance* de Grimm.

²⁸³ *Analyse critique de Tarare*.

²⁸⁴ *Correspondance* de Grimm: décembre 1787.

l'opéra: "Souvenons-nous d'abord, écrit-il, qu'un opéra n'est pas une tragédie, qu'il n'est point une comédie, qu'il participe de chacune et peut embrasser tous les genres. Je ne prendrais donc pas un sujet qui soit absolument tragique: le ton deviendrait si sévère que les fêtes, tombant des nues, en détruiraient tout l'intérêt. Éloignons-nous également d'une intrigue purement comique, où les passions n'ont nul ressort, dont les grands effets sont exclus: l'expression musicale y serait sans noblesse.

"Il m'a semblé qu'à l'opéra les sujets historiques devaient moins réussir que les imaginaires. Faudra-t-il donc traiter des sujets de pure féerie, de ces sujets où le merveilleux se montrant toujours impossible nous paraît absurde et choquant? Mais l'expérience a prouvé que tout ce qu'on dénoue d'un coup de baguette ou par l'intervention des dieux nous laisse toujours le cœur vide, et les sujets mythologiques ont tous un peu ce défaut-là. Or, dans mon système d'opéra, je ne puis être avare de musique qu'en y prodiguant l'intérêt.

"Je penserais donc que l'on doit prendre un milieu entre le merveilleux et le genre historique. J'ai cru m'apercevoir aussi que les mœurs civilisées étaient trop méthodiques pour y paraître théâtrales. Les mœurs orientales plus disparates et moins connues, laissent à l'esprit un champ plus libre et me semblent très propres à remplir cet objet".

En condamnant à l'opéra la tragédie, la comédie, les sujets historiques, la mythologie et la féerie, et en cherchant un genre mixte, Beaumarchais mettait habilement à profit les résultats de la querelle entre Gluckistes et Piccinnistes, avec la même audace qu'il s'était approprié la théorie gluckiste de la subordination de la musique au poème. Nous avons eu, en effet, l'occasion de signaler, déjà l'opposition rencontrée par chacun des genres à l'opéra: les arguments sur lesquels s'appuie Beaumarchais sont identiques à ceux d'un Marmontel et d'un Chabanon. Rappelons aussi, qu'avant lui Marmontel, dans *Didon*, et tout récemment du Roulet et Tschudi dans *les Danaïdes*, avaient essayé eux aussi de créer un genre moyen, conciliant le genre ancien avec la tragédie. Personne cependant n'avait songé comme Beaumarchais à mélanger avec tant de verve, l'ancien style, la tragédie, le drame et la comédie: il est aisé, en effet, de reconnaître dans *Tarare* les caractéristiques de chacun de ces genres.

Par ses sources, cet opéra se rattache à l'ancien genre: Beau-

marchais puise à la fois dans un conte oriental de Hamilton²⁸⁵ et dans le *Cabinet des fées*,²⁸⁶ comme tant d'autres avaient mis à la scène *les Mille et une Nuits*. Les cinq actes précédés d'un prologue, sont aussi un retour à l'ancien genre. Bien que ce prologue soit, en esprit, bien différent de ceux de Quinault par exemple, il n'en est pas moins traditionnellement allégorique: le Génie de la Reproduction des êtres ou la Nature collabore avec le Génie du Feu à la création des principaux personnages de la pièce. On retrouve là toute l'ancienne fantaisie de la mise en scène: "L'ouverture fait entendre un bruit violent dans les airs, un choc terrible de tous les éléments. La toile en se levant ne montre que des nuages qui roulent, se déchirent, et laissent voir des vents déchaînés; ils forment en tourbillonnant des danses de la plus violente agitation". La fin de la scène 3 du prologue où "une foule d'ombres des deux sexes s'élève de toutes parts vêtues uniformément en blanc, au bruit d'une symphonie très douce, et forme des danses lentes et froides, en marquant la plus vive émotion de ce qu'elles sentent, voient et entendent", rappelle à la fois les chœurs d'*Orphée* et la scène des Enfers dans *l'Alceste* de Quinault. Il n'est pas jusqu'au style qui ne nous ramène à l'ancien genre:

La Nature: C'est assez troubler l'Univers;
Vents furieux, cessez d'agiter l'air et l'onde
C'est assez; reprenez vos fers:
Que le seul Zéphyr règne au monde.

Chœurs des
vents déchaînés: Ne tourmentons plus l'univers
Cessons d'agiter l'air et l'onde
Malheureux! Reprenons nos fers;
L'heureux Zéphyr seul règne au monde.²⁸⁷

L'imitation de l'ancien opéra n'était certes pas le principal souci de l'auteur: celui-ci, en effet, dans sa dédicace à Salieri, félicite le musicien de l'avoir aidé "à donner aux Français une idée du

²⁸⁵ *Fleur d'Épine*, où il prend le nom de Tarare.

²⁸⁶ *Sadak et Kalasrade*, conte persan. Sur les sources de *Tarare*, voir Lintilhac, *op. cit.*, p. 274.

²⁸⁷ Cf. Quinault: *Alceste*: I, 9.

Retirez-vous,
Vents en courroux;
Rentrez dans vos prisons profondes;
Et laissez régner sur les ondes
Les Zéphyrs les plus doux.

spectacle des Grecs tel que je l'ai toujours conçu". Il ne faut sans doute voir là que l'expression d'une théorie déjà vieille: l'opéra, en général, est comme une tragédie antique parce qu'il réunit la musique à la poésie en subordonnant celle-là à celle-ci: "Osons élever la musique, écrit Beaumarchais, à la hauteur d'un poème nerveux et très fortement intrigué, nous lui rendons toute sa noblesse, nous atteindrons peut-être à ces effets tant vantés des spectacles des Grecs".²⁸⁸ Pour Beaumarchais, il semble que l'imitation de l'antique soit avant tout une question générale de rapports entre la musique et la poésie. Il y a pourtant autre chose: *Tarare* atteint parfois la sobre grandeur du meilleur opéra à l'antique dans les scènes d'ensemble du premier et du cinquième acte: la foule acclamant Tarare chef de l'armée,²⁸⁹ la cérémonie funèbre avec le chœur²⁹⁰ sont bien dans la tradition de Guillard. Tout le début du cinquième acte d'ailleurs reproduit dans la mise en scène et la pantomime l'atmosphère tragique des opéras à l'antique: on prépare le supplice de Tarare: "Astasie se jette à genoux et prie pendant le chœur. On apporte au Grand-Prêtre le livre des arrêts, couvert d'un crêpe. Il signe l'arrêt de mort. Deux enfants en deuil lui remettent chacun un flambeau. Quatre prêtres en deuil lui présentent deux grands vases pleins d'eau lustrale. Il éteint dans ces vases les deux flambeaux en les renversant. Pendant ce temps, les prêtres de la vie se retirent en silence. Le drapeau de la vie, déchiré, traîne à terre. On entend trois coups d'une cloche funéraire".²⁹¹ Par la précision des détails, il semble que Beaumarchais ait voulu reconstruire des cérémonies vraiment existantes, comme Guillard essayait dans *Électre* de rappeler les cérémonies funèbres de la Grèce antique. Grecs ou orientaux, les détails aboutissent au même effet tragique.

D'ailleurs les situations rappellent parfois les tragédies à sujets antiques: Tarare, comme le Lyncée d'*Hypermnestre*, est sauvé par l'intervention du peuple révolté. Le tyran Atar se tue comme Danaüs. Tarare, comme Lyncée, est proclamé roi à sa place. Bref, l'influence antique est très nette: d'un sujet oriental, Beaumarchais fait une pseudo-tragédie grecque. Il y avait bien là de quoi étonner le public.

Il en fait aussi un drame philosophique: "Ah! si l'on pouvait, s'écriait l'auteur dans son avertissement, couronner l'ouvrage

²⁸⁸ *Aux abonnés de l'Opéra.*

²⁸⁹ Acte I, 8.

²⁹⁰ Acte V, 4.

²⁹¹ Acte V, 4.

d'une grande idée philosophique!" Dès le prologue on voit se dessiner cette "grande idée". La Nature conçoit le projet de créer une race d'hommes "avec les éléments, dispersés dans l'immensité, de toutes les races passées". Le Génie du Feu prête son concours à la Nature pour animer de passions ces êtres et les faire agir. Tous ont été créés dans une parfaite égalité. Avec l'aide du Génie, la Nature assigne aux ombres des rangs différents sans aucune raison pour la déterminer dans son choix; elle fait de l'une un roi, Atar; d'une autre un soldat, Tarare. Elle prévient le Génie que de grands changements se produiront dans la destinée de ces deux êtres. Le Génie anime d'autres ombres qui deviennent les personnages de la pièce.

Tarare est donc une pièce à thèse, dominée par une idée centrale,²⁹² que l'épilogue résume avec grandiloquence: la Nature et le Génie du feu, disparaissant dans les nuages s'écrient:

Mortel, qui que tu sois, Prince, Brahme ou Soldat
Homme! ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est toute à ton caractère.

C'était l'idée du *Mariage de Figaro*: "Vous êtes gentilhomme; si le ciel l'avait voulu, je serais le fils d'un prince". C'était aussi l'idée du *Discours sur les origines de l'inégalité*, le tout agrémenté d'une sorte de mythologie scientifique qui nous reporte au *Roman de la Rose*: non content de faire revivre Nature et Génie, Beaumarchais, comme Jean de Meung, montre ses connaissances pseudo-scientifiques:

Froids humains, non encore vivants,
Atômes perdus dans l'espace,
Que chacun de vos éléments
Se rapprochent et prennent sa place
Suivant l'ordre, la pesanteur
Et toutes les lois immuables
Que l'éternel dispensateur
Impose aux êtres, vos semblables.²⁹³

Autre sujet d'étonnement: l'opéra maintenant "parle physique".²⁹⁴ Plus que tout autre opéra, *Tarare* touche aux questions philoso-

²⁹² Ce qui dans un opéra est chose nouvelle: les opéras dits philosophiques ne l'étaient, à vrai dire, qu'incidemment.

²⁹³ Prologue: sc. 1.

²⁹⁴ Saint-Marc Girardin: *Essais de littérature et de morale*. Paris 1845, p. 119.

phiques les plus diverses. On pourrait même dire que *Tarare* est un conte philosophique mis en action. De fait, le personnage de *Tarare* ressemble singulièrement à *Zadig*: vertueux comme lui, il trouve son bonheur dans la simplicité et dans la bonté. Comme *Zadig*, il est en butte à la jalousie des méchants, et persécuté à cause de ses vertus mêmes.

Le livret emprunte au conte philosophique le ton ironique, peu habituel à l'opéra ou au drame, sérieux et pompeux: on y trouve comme dans les contes des traits satiriques contre les goûts contemporains: c'est ainsi que Beaumarchais se sert de son livret pour se moquer de l'opéra traditionnel:

On croira voir ces spectacles de France
Où tout est bien pourvu qu'on danse,

dit Calpigi, parlant de la fête qu'Atar se propose de donner à Astasie.²⁹⁵ Le divertissement entier du troisième acte n'est qu'une satire des ballets orientaux à la mode à l'opéra: l'auteur imagine à la cour d'Atar une "fête européenne" où il s'amuse à contraster l'idéal et la réalité: d'un côté des "bergers européens de cour, vêtus glamment en habits de taffetas", d'autre part, "des paysans grossiers, vêtus à l'européenne . . . tenant des instruments aratoires".²⁹⁶

On trouve aussi, comme dans les contes, des traits plus proprement "philosophiques"; *Tarare*, élu par le peuple, est un souverain soucieux avant tout du bonheur de l'État;²⁹⁷ la religion nous est montrée comme inhumaine,²⁹⁸ dupant les ignorants,²⁹⁹ complice de la tyrannie politique.³⁰⁰ Le grand-prêtre Arthénée joue le rôle odieux du traître de mélodrame; enfin, c'est d'une manière bien voltairienne que les chrétiens, envahisseurs de l'empire d'Atar, sont traités de "sauvages d'un autre monde" et de "vils brigands".³⁰¹

Cependant, dans la voie philosophique, *Tarare* va plus loin que *Zadig*, car *Tarare*, c'est aussi Figaro, c'est-à-dire qu'il incarne, comme ce dernier, le génie du peuple:

Élevé par les soldats
Tarare avait, au lieu d'ancêtres,
Déjà vaincu dans cent combats.³⁰²

²⁹⁵ Acte III, 1.

²⁹⁸ Acte II, 2.

³⁰¹ *Ibid.*

²⁹⁶ Acte III, 4.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰² Acte II, 7.

²⁹⁷ Acte V, 8, 9.

³⁰⁰ *Ibid.*

Et s'il finit par triompher, c'est par la volonté sacrée de ce peuple dont il est issu :

Brahma ! Si la vertu t'est chère
Si la voix du peuple est ta voix
Par des succès soutiens le choix
Que le peuple entier vient de faire.³⁰³

Il n'est donc pas surprenant que *Tarare* ait été repris en 1790 et augmenté d'un tableau final intitulé *le Couronnement de Tarare*, représentant une sorte de Fête de la Fédération : "quatre membres de l'assemblée du peuple, l'un militaire, le second du collège des Brahmes; le troisième un citoyen, le quatrième un cultivateur portent un autel sur lequel est écrit : Autel de la Patrie." Le reste est à l'avenant : Tarare, devenu souverain, condamne le célibat des prêtres, approuve le divorce, qu'il accorde à Calpigi et à Spinette, et libère les esclaves nègres.³⁰⁴ *Tarare* s'accommodait donc fort bien à l'esprit révolutionnaire qu'il annonçait plus encore que *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*.

"L'étourdissement" du public aux représentations de *Tarare* avait cependant une cause plus évidente que le mélange des genres sérieux et l'audace des idées. Il était surtout déterminé par la fusion du tragique et du comique. Beaumarchais introduit délibérément la note bouffonne dans sa tragédie-drame-féerie : le comique est fourni d'abord par le nom de Tarare, qui, prononcé devant Atar, le met aussitôt en fureur ; par l'eunuque Calpigi, mari malheureux de l'ardente Spinette ; par les imbroglios des troisième et quatrième actes : Tarare pour échapper au sultan se transforme en nègre muet ;³⁰⁵ Atar, voulant se venger des mépris d'Astasie, la livre à ce pseudo-nègre ; or, Spinette a pris la place d'Astasie.³⁰⁶ A travers toute la pièce la mimique de Calpigi jette une note comique au milieu des situations les plus tragiques.

Car il ne s'agit pas, comme on pourrait l'imaginer, de simples intermèdes comiques faits pour atténuer l'effet tragique.³⁰⁷ L'élément comique fait partie intégrale du sujet, et se lie étroitement

³⁰³ Acte II, 7. Chœur général.

³⁰⁴ Sur les transformations de *Tarare* sous la Restauration, voir Loménie, *op. cit.*, p. 420.

³⁰⁵ Acte III, 6.

³⁰⁶ Acte IV, 1.

³⁰⁷ La scène 2 de l'acte I, dans la *Caravane du Caire* était un intermède de ce genre : Husca compte ce que va lui rapporter la vente de ses esclaves. La scène, très courte, ne comprend que 4 vers.

au tragique. Calpigi, avons-nous dit, demeure comique dans les pires situations: c'est par l'ironie qu'il répond aux menaces d'Atar;³⁰⁸ or, aux sarcasmes de l'eunuque succède une scène sanglante: Atar tue d'un coup de poignard un esclave qui vient lui annoncer qu'Astasie est morte. A cette scène d'horreur succède un autre tableau franchement comique: Calpigi se dispute avec sa femme, et tous deux sortent en se menaçant.³⁰⁹ Calpigi, tout en chantant son fameux couplet comique: "Je suis né, natif de Ferrare", est torturé par l'idée que Tarare va arriver d'un moment à l'autre et tomber au pouvoir d'Atar.³¹⁰ Nulle part ailleurs, le théâtre du XVIIIème siècle ne montre une fusion aussi étroite du comique et du tragique. L'opéra-comique et le drame avaient mêlé, mais rarement, "un attendrissement modéré à un sourire de bonne compagnie",³¹¹ Beaumarchais unit le bouffon au pathétique. Serait-ce un précurseur du drame romantique? Calpigi, personnage ridicule, mais bon et dévoué à Tarare jusqu'au sacrifice de soi, incarne déjà, en effet, sous des traits moins forcés que les héros de Hugo, le mélange du grotesque et du sublime. Laissons, du reste, la parole à Beaumarchais:³¹²

Partout où règne le despotisme on conçoit des mœurs bien tranchantes. Là l'esclavage est près de la grandeur; l'amour y touche à la férocité, les passions des hommes sont sans frein. On peut y voir, unie dans le même homme, la plus imbécile ignorance à la puissance illimitée; une indigne et lâche faiblesse à la plus dédaigneuse hauteur; . . . le despote y fait tout trembler jusqu'à ce qu'il tremble lui-même et souvent tous les deux se voient en même temps. Ce désordre convient au sujet . . . Voilà les mœurs qu'il faut à l'opéra; elles nous permettent tous les tons. Le sérail offre aussi tous les genres d'événements. Je puis m'y montrer tour à tour vif, imposant, gai, sérieux, enjoué ou badin.

En vérité, cette théorie de Beaumarchais dépasse de beaucoup le domaine de l'opéra: elle affirme, en général, la complexité de la vie et la nécessité pour le drame d'en rendre compte. D'où impossibilité de distinguer nettement la comédie du genre sérieux. La *Préface de Cromwell* ne sera guère plus explicite.

³⁰⁸ Acte I, 1. Calpigi: La mort! La mort! toujours la mort!

Ce mot éternel me désole.

Terminez une fois mon sort!

Acte I, 2. Atar: J'ai parlé; tu m'entends? S'il manque quelque chose . . .

Calpigi: Manquer! Chacun sait trop à quel mal il s'expose!

³⁰⁹ Acte I, 4.

³¹⁰ Acte III, 4.

³¹¹ F. Gaiffe: *op. cit.*, p. 474.

³¹² *Aux abonnés de l'Opéra. . .*

CONCLUSION

PAR cette sorte de synthèse qu'est *Tarare*, Beaumarchais couronne les efforts des librettistes de la fin du XVIII^{ème} siècle à la recherche d'une formule d'opéra.

Ces efforts méritent de retenir l'attention: à partir surtout de 1774, l'opéra prend, dans les journaux et la critique, une importance que, seul, le drame bourgeois peut encore se vanter d'égaler: la querelle entre Gluckistes et Piccinnistes, sans avoir l'ampleur de la querelle des Anciens et des Modernes, ne s'est pas moins emparée de l'opinion publique pendant de longues années avec la même violence et la même âpreté. Il s'agit avant tout pour l'opéra de rejeter une tradition surannée: confiné à la légende et à la galanterie, le livret d'opéra avant la période gluckiste représentait en somme une tradition aussi fortement établie que celle de la tragédie classique dans un autre domaine. Sans obéir à des règles définies, le livret suivait, cependant, une voie bien tracée; Quinault était à l'opéra ce que Racine était à la tragédie: le maître indiscuté qu'on devait imiter. L'opéra, comme la tragédie, mourait de vieillesse. Le rajeunissement du théâtre parlé est parallèle à celui du théâtre chanté, et l'importance de ce dernier mouvement n'échappe pas aux théoriciens du drame; Nougaret note que l'opéra est le seul rival vraiment dangereux du nouveau genre (le drame) et lutte avec succès contre l'opéra-bouffon.¹

A partir de 1774 le livret se modernise, subissant presque simultanément les innombrables influences de la fin du siècle: retour à l'antique, italianisme, ossianisme, médiévalisme; il est tout imprégné de sensibilité, d'idées humanitaires, politiques et sociales, chères aux philosophes. Aucun genre ne peut se vanter d'être, à lui seul, le miroir aussi fidèle d'une époque.

Le livret d'opéra reflète aussi, fort clairement, l'incertitude de la fin du siècle en matière d'esthétique littéraire. La seconde moitié du XVIII^{ème} siècle qui voit naître la réaction du drame contre la tragédie classique, voit, d'autre part, une recrudescence du classicisme le plus étroit, dont le défenseur est La Harpe; en ce qui concerne le théâtre, l'opinion des dernières années du siècle est partagée entre la tragédie et le drame, comme, dans un autre domaine, elle hésite entre le rationalisme et la sensibilité. Cette sorte

¹ *Op. cit.*, III, p. 184.

d'indécision se fait sentir dans le livret d'opéra. On ne semble pas se décider à adopter un genre plutôt qu'un autre; aucun type de livret, une fois créé, ne supplante entièrement celui qui le précède; l'imitation de la tragédie, le drame, la comédie vivent côte à côte sur la scène lyrique, comme la tragédie et le drame au Théâtre Français. L'année 1784, par exemple, voit les premières représentations de *La Caravane du Caire*, des *Danaïdes*, de *Dardanus* et les reprises de *l'Armide* et de *l'Iphigénie en Aulide* de Gluck, c'est-à-dire une gamme presque complète de genres différents. Si, par ailleurs, nous considérons l'œuvre d'un seul librettiste, nous constatons la même variété et la même indécision quant à l'esthétique du livret: Guillard écrit des tragédies à l'antique (*Iphigénie en Tauride*, *Électre*), des adaptations de tragédies françaises (*Chimène*, *les Horaces*), une adaptation d'opéra ancien (*Dardanus*), une tragédie-drame (*Œdipe à Colone*), un drame ossianique (*Arvir et Évelina*), un drame historique (*Louis IX en Égypte*). Il se laisse ainsi flotter au courant du goût.

Indécis quant aux sujets traités, le livret d'opéra l'est aussi quant au style. Le livret, à vrai dire, n'a pas de style; il emprunte celui du genre qu'il imite: il prend à la tragédie sa noblesse; au drame, sa grandiloquence; à Quinault, son agréable mollesse; à l'opéra-comique, ses vaudevilles. On écrit beaucoup au XVIII^{ème} siècle sur les rapports entre la poésie et la musique. Mais il est bien difficile de tirer de Chastellux, de Chabanon ou même de Grimm des précisions qui puissent guider les librettistes: ils s'en tiennent à des généralités fort décevantes pour le lecteur, sur la suprématie de la poésie sur la musique, sur les propriétés musicales des langues, et se perdent souvent dans ce qu'ils appellent "la métaphysique" de l'art.

Aussi, dans la pratique, les rapports entre la musique et le livret se réduisent-ils à des considérations assez insignifiantes et souvent contradictoires: si l'on est gluckiste, on réclame une extrême sobriété et une grande brièveté de tirades; si l'on est piccinniste, on ajoute au contraire des airs et des duos: contradiction au nom du seul et même principe de l'adaptation du livret à la "musique moderne". C'est plus souvent au musicien à s'adapter au livret: Marmontel dans un passage bien connu de ses *Mémoires*,² nous dit de quelle façon Piccinni compose *Roland*: il écoute attentivement

² T. II, pp. 113-114.

la lecture du livret de Marmontel et improvise ensuite la musique au piano. Bien plus, on se rend compte que, dans nombre d'opéras-drames historiques, la musique ne joue qu'un rôle tout accessoire et que l'intérêt réside dans le livret, tout médiocre qu'il soit, et aussi dans le spectacle. Les théoriciens avaient pourtant rêvé d'une union parfaite entre la poésie et la musique et avaient conçu, bien avant Wagner, l'idéal du poète musicien.³ En vérité, le livret souffre du même mal que le drame : disproportion évidente, entre la théorie et la pratique. La théorie, élaborée par des Diderot et des Grimm, est mise en œuvre par des librettistes le plus souvent médiocres. Mais cette médiocrité est générale, à l'époque, dans tous les genres dramatiques, et il serait injuste de condamner l'opéra à cause d'elle.

Quelle qu'ait été sur la tragédie l'influence néfaste de l'opéra, il n'en reste pas moins que, pendant les dernières années du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e siècle, l'opéra remplace dans l'intérêt du public la tragédie mourante. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer le nombre de représentations de tragédies et d'opéras. Alors que l'*Iphigénie* de Racine, entre 1771 et 1820, est jouée 240 fois, l'*Iphigénie en Aulide* de du Roullet-Gluck a jusqu'en 1824, 428 représentations. *Andromaque*, de Racine, pendant la même période n'a que 182 représentations. Parmi les tragédies du XVIII^e siècle, une des plus jouées est l'*Œdipe* de Voltaire : on la joue 113 fois de 1787 à 1830. L'opéra de Duprat et Sacchini est représenté 572 fois pendant la même période. *Zaïre*, avec ses 379 représentations entre 1731 et 1830, est encore bien loin du succès de la *Caravane du Caire* avec 506 représentations.

Si nous considérons d'autres tragédies du XVIII^e siècle, et les opéras traitant les mêmes sujets, les chiffres sont tout aussi éloquents ; jusqu'en 1828, l'*Iphigénie en Tauride* de Guimond est représentée 160 fois, l'opéra de Guillard du même titre, 408 fois ; *Didon*, de Le Franc de Pompignan a 155 représentations jusqu'en 1826 ; l'opéra de Marmontel, 255 jusqu'à la même année. L'opéra est certes devenu autre chose qu'une sorte de snobisme.⁴ Il est devenu un champ d'expérience pour les idées nouvelles : le spectacle et la pantomime, dont l'importance va sans cesse grandissante, trouvent à l'opéra un terrain tout prêt où ils peuvent croître librement. C'est là le secret du succès de l'opéra tel qu'il est conçu à partir de Gluck.

³ Chastellux : *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*.

⁴ Cf. R. Doumic : *Études sur la littérature française*, 1^{re} série, p. 113.

Il aura, du reste, une longue postérité: l'année 1793 voit apparaître l'opéra purement révolutionnaire: le *Triomphe de la République*, la *Patrie reconnaissante*, le *Siège de Thionville*, *Toulon soumis*, la *Réunion du 10 Août*, sont des spectacles pantomimes tirés de faits historiques, directement issus de *Péronne Sauvée*; le drame moral métastasien, inspiré de l'histoire ancienne, se retrouve dans *Fabius*, *Miltiade à Marathon*, *Horatius Coclès*, *Adrien*, riches en allusions aux événements contemporains. Après la tourmente révolutionnaire, l'opéra adapte des tragédies voltairiennes: *Olympie* (1798), *Sémiramis* (1802), et l'année 1803 voit une dernière adaptation de Quinault: celle de *Proserpine* par Guillard. Sous le premier Empire les sujets antiques et historiques se multiplient et l'on peut dire que jusqu'à Scribe,⁵ les genres d'opéra créés par le XVIII^e siècle survivent.

Plus tard, Wagner condamnera les sujets antiques et historiques de convention où l'opéra se fige: mais il conservera du XVIII^e siècle les idées sur la sobriété du livret, sur la nécessité d'intéresser l'esprit, de ne pas détourner l'attention par des divertissements accessoires. On a trop souvent rapproché l'idéal de Wagner et celui de Gluck pour que nous y insistions.

D'ailleurs, les temps modernes assistent à la résurrection de l'opéra antique: MM. Jean Cocteau et Hopnot, dans leurs livrets d'*Antigone*, l'*Abandon d'Ariane*, les *Malheurs d'Orphée*, poussent à l'extrême l'austérité et la sécheresse, recherchées autrefois par les librettistes gluckistes.

Enfin, plus récemment encore, le *Vercingétorix*,⁶ de MM. Clémentel et Louwick, opéra national, qui, par l'atmosphère et par les procédés, rappelle singulièrement le *Sabinus* de Chabanon, nous prouve que, depuis l'époque de Gluck, il n'y a rien de très nouveau dans les idées sur le livret d'opéra; elles offrent donc encore, après plus de cent cinquante ans, un intérêt d'actualité.

⁵ *La Muette de Portici*, 1828.

⁶ Joué le 27 juin 1933; musique de M. Canteloube.

BIBLIOGRAPHIE

I. LIVRETS DES OPÉRAS JOUÉS ENTRE 1774 ET 1793

- Beaumarchais: *Tarare*. De Lormel, 1787
 ———: 3ème édition, augmentée du *Couronnement de Tarare*. De Lormel, 1790.
- Billardon de Sauvigny: *Péronne sauvée*. De Lormel, 1783.
- Bocquet de Liancourt et Leboutellier: *Myrtyl et Lycoris*. Ballard, 1777.
- Bonneval: *Les Romans*. Œuvres. 3 vol. Paris, 1750.
- Boutellier: *Euthyme et Lycoris*. Paris, 1776.
 ———: *Alain et Rosette*. Paris, 1777.
- Chabanon de Maugris: *Alexis et Daphné*. Paris, 1775.
 ———: *Philémon et Baucis*. Paris, 1775.
- Desfontaines: *La Fête du village*. Paris, 1778.
- Desriaux: *Médée à Colchos ou La Toison d'or*. De Lormel, 1786.
 ———: *Démophon*. De Lormel, 1789.
- Dubreuil: *Iphigénie en Tauride*. De Lormel, 1781.
- Duplessis: *Pizarre ou la Conquête du Pérou*. De Lormel, 1785.
- Duprat de la Touloubre: *Œdipe à Thèbes*. De Lormel, 1791.
- Du Roulet: *Iphigénie en Aulide*. De Lormel, 1774.
 ———: *Alceste*. De Lormel, 1776.
 ——— et le baron de Tschudy: *Les Danaïdes*. De Lormel, 1784.
- Farmian du Rozoy: *L'Inconnue persécutée*. De Lormel, 1781.
- Favart: *Cythère assiégée*. De Lormel, 1775.
- Forgeot: *Les Pommiers et le Moulin*. Théâtre de Forgeot. Paris. Touquet, 1821.
- Fuzelier: *Apollon et Coronis*. De Lormel, 1781
 ———: *Tibulle et Délie ou Les Saturnales*. s.l. n.d.
- Gardel: *Psyché*. De Lormel, 1790.
- Gersin: *Rosine ou l'Épouse abandonnée*. De Lormel, 1786.
- Guillard: *Iphigénie en Tauride*. De Lormel, 1779.
 ———: *La Feste de Mirza*. Paris, 1781.
 ———: *Électre*. De Lormel, 1782.
 ———: *Chimène*. Ballard, 1783.
 ———: *Dardanus*. Ballard, 1784.
 ———: *Les Horaces*. Ballard, 1786.
 ———: *Œdipe à Colone*. Ballard, 1786.
 ———: *Arvire et Evelina*. De Lormel, 1788.

- et Andrieux: *Louis IX en Égypte*. De Lormel, 1790.
 Hoffmann: *Phèdre*. Ballard, 1786.
 ——: *Nephté*. Prault, 1790.
 Lafont: *La Provençale*. Ballard, 1778.
 Lebaillly et de Linières: *Corisandre*. De Lormel, 1791.
 Le Boeuf: *Renaud*. De Lormel, 1783.
 Le Monnier: *Azolan ou le Serment indiscret*. Paris, aux dépens de l'Académie, 1774.
 de Liroux: *Diane et Endymion*. De Lormel, 1784.
 Lourdet de Santerre: *La Double Épreuve ou Colinette à la cour*. De Lormel, 1782.
 ——: *L'Embarras des richesses*. De Lormel, 1782.
 Marmontel: *Céphale et Procris*. De Lormel, 1775.
 ——: *Roland*. De Lormel, 1778.
 ——: *Atys*. De Lormel, 1780.
 ——: *Persée*. De Lormel, 1780.
 ——: *Didon*. De Lormel, 1793.
 ——: *Pénélope*. Ballard, 1785.
 ——: *Démophon*. De Lormel, 1785.
 ——: *Antigone*. De Lormel, 1790.
 Moline: *Orphée et Eurydice*. De Lormel, 1774.
 ——: *Laure et Pétrarque*. De Lormel, 1780.
 ——: *Ariane dans l'île de Naxos*. De Lormel, 1782.
 ——: *Le Roi Théodore à Venise*. Paris, 1787.
 Morel de Chédeville: *Thésée*. De Lormel, 1782.
 ——: *Alexandre aux Indes*. De Lormel, 1783.
 ——: *La Caravane du Caire*. Ballard, 1783.
 ——: *Panurge dans l'île des Lanternes*. De Lormel, 1785.
 ——: *Thémistocle*. Ballard, 1785.
 ——: *Aspasie*. De Lormel, 1789.
 Pitra: *Andromaque*. De Lormel, 1780.
 Quinault: *Armide*. De Lormel, 1777.
 Razins de St. Marc: *Adèle de Ponthieu*. De Lormel, 1772, 1775, 1781.
 Rochon de Chabannes: *Le Seigneur bienfaisant*. De Lormel, 1780.
 ——: *Alcindor*. De Lormel, 1787.
 ——: *Les Prétendus*. Paris. Roulet, an V.
 Roy: *Le Feu*. De Lormel, 1782.
 Saulnier: *Le Portrait ou la Divinité du Sauvage*. Paris. 1790.
 ——: *L'Heureux stratagème*. Paris, 1791.

- Sedaine: *Amphitryon*. Ballard. 1786.
 ———: *Ernelinde*. De Lormel, 1777.
 de Tschudy: *Écho et Narcisse*. De Lormel, 1779.
 Valadier: *Cora*. De Lormel, 1791.
 de Vismes: *Amadis de Gaule*. De Lormel, 1779.
 de Voisenon: *Erixène ou l'Amour enfant*. Paris, 1780.

II. SOURCES DES LIVRETS

- Algarotti: *Iphigénie en Aulide, tragédie-lyrique en 5 actes* (à la suite de l'*Essai sur l'opéra* traduit par Chastellux en 1773).
 Barthélémy, Abbé: *Les Voyages du jeune Anacharsis en Grèce . . .* 7 volumes, 1788.
 Boissy: *Alceste et Admète, tragédie*. 1727.
 Boyer et Leclerc: *Oreste, tragédie*, 1681.
 Boullay (du): *Orphée, tragédie en musique*, 1690.
 Brumoy: *Le Théâtre des Grecs*, 1730, 3 vol.; 1746, 6 vol.; édition revue par le Père Fleuriau, 6 vol. 1762. Nouvelle édition augmentée . . . par MM. Rochefort et du Theil, 13 vol. 1785-89.
 Calsabigi: *Alceste, tragédie-opéra en 3 actes*, Partition pour piano et chant. Introduction de Gevaërt. Paris, 1902.
 ———: *Orphée et Eurydice, traduit par M.M. . .* (Morambert) 1764.
 Chabanon, P. G. de: *Éponine, tragédie*, 1762.
 ———: *Sabinus, tragédie-lyrique en 3 actes*, 1772.
 Chamfort: *Le Marchand de Smyrne*, 1770.
 Chapoton: *La Descente d'Orphée aux Enfers*, 1640.
 ———: *La Grande Journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice*, 1648.
 Corneille: *Œuvres complètes*. (Grands Écrivains de la France) 1862-1868.
 Crébillon: *Œuvres*, 3 vol. 1757.
 Doigny du Ponceau: *Antigone, tragédie*, 3 actes, 1787.
 Duché et Danchet: *Iphigénie en Tauride, tragédie-lyrique en 5 actes*, 1704.
 Ducis, J. F.: *Œuvres*, Paris, 1819.
 Euripide: *Théâtre, traduction Humbert*. Garnier, s. d.
 Favart: *Ninette à la Cour*, 1755.
 Fortia d'Urban (de): *Amusements littéraires*, Paris, 1784.

- Gaillard: *Parallèles des quatre Électres*, 1750.
- Gentil-Bernard: *Castor et Pollux, tragédie-lyrique en 5 actes*, 1737.
- : *Castor et Pollux, tragédie-lyrique en 5 actes*, 1754.
- Guimond de la Touche: *Iphigénie en Tauride*, tragédie, 1757.
- Héry (Bernard d'): *Préludes poétiques*, 1786.
- Jacquet, L.: *Parallèle des tragiques grecs et français*, Lille, 1760.
- La Bruère: *Dardanus, tragédie-lyrique en 5 actes et un prologue*, 1739.
- La Curne de Ste. Palaye: *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1753.
- Lafont: *Hypermnestre, tragédie-lyrique en 5 actes et un prologue*, 1716.
- La Grange-Chancel: *Œuvres*, 5 vol., 1758.
- La Morlière: *Réflexions sur la tragédie d'Oreste*, 1750.
- Le Franc de Pompignan: *Didon, tragédie*, 1734.
- Le Fuel de Méricourt: *Didon heureuse, tragédie-lyrique en 5 actes*, 1776.
- Lemierre: *Hypermnestre, tragédie*, 1758.
- Le Tourneur: *Ossian . . . Poésies galliques, traduites sur l'anglais de M. MacPherson*, 1777.
- Longepierre: *Électre, tragédie*, 1719.
- Marmontel: *Les Incas. Œuvres*. 1819, t. VIII.
- : *Sylvain. Œuvres*, 1819, t. IX.
- Mason, William: *Caractacus, tragédie*, 1759.
- Molière, *Œuvres (Grand Écrivains de la France)*, 1909.
- Pellegrin: *Renaud, tragédie-lyrique en 5 actes et un prologue*, 1722.
- Pick: *Iphigénie en Tauride, tragédie*, 1753.
- Poinsinet: *Ernelinde, tragédie-lyrique, en 3 actes*, 1767.
- Pradon: *Électre, tragédie*, 1677.
- Quinault: *Théâtre*, 5 vol., 1778.
- Rabelais: *Œuvres*, Champion, 1912.
- Racine: *Œuvres complètes*, Hachette, 1865-1886.
- Razins de St. Marc: *Adèle de Ponthieu, tragédie-lyrique*, 1772.
- : *Œuvres*, 2 vol., 1785.
- Richelet: *Tragédies-opéras de l'abbé Métastase*, 12 vol., 1751-1761.
- Saintonge, Mme. de: *Didon abandonnée, tragédie-lyrique en 5 actes et un prologue*, 1694.
- Sophocle: *Théâtre, traduction Humbert*, Garnier, s. d.
- Tournemine (le Père): *Lettre du P. Tournemine au P. Brumoy*, 1746.
- Vaubertand: *Iphigénie en Tauride, tragédie*, 1757.
- Villati, L.: *Ifigenia in Aulide, dramma per musica*, Stuttgart 1748.
- Voltaire: *Œuvres complètes, édition Beuchot*, 1877.

III. ÉCRITS DU XVII^{ÈME} SIÈCLE SUR L'OPÉRA

- Boileau: *Œuvres complètes*, édition Pauly, 2 vol., 1891.
 Callières: *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, 1688.
 La Bruyère: *Les Caractères: Des ouvrages de l'esprit*, Cité des Livres, 1929.
 La Fontaine: *Œuvres complètes*, Hachette, 1885-92.
 La Mesnardière: *Poétique*, 1640.
 Ménéstrier: *Des ballets anciens et modernes*, 1682.
 Saint-Evremond: *Lettre sur l'opéra au Duc de Buckingham*, 1677.

IV. ÉCRITS DU XVIII^{ÈME} SIÈCLE SUR L'OPÉRA

- Algarotti: *Essai sur l'opéra*, traduit par Chastellux, Paris, 1773.
 Alembert (d'): *Œuvres complètes*, 1821-1822.
 Anonymes: *Réflexions sur le merveilleux dans nos opéras français*, Paris, 1774.
 ———: *Analyse critique de Tarare, Ormuz* (Paris), 1787.
 Arteaga: *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine fine al presente*, 1785.
 Beaumarchais: *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra. Œuvres*, Paris, 1809.
 Bâton-le-jeune: *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*. Paris, 1753.
 Batteux: *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, Paris, 1747.
 Billardon de Sauvigny: *Les Après-Midi de la société; petit théâtre lyrique et moral sur les aventures du jour*, 1782.
 Bourdelot: *Histoire de la musique et de ses effets . . . et en quoi consiste sa beauté*, 4 vol. Amsterdam, 1725.
 Burney: *The Present State of Music . . .* Londres, 1771-73 (traduit par Brack, 1809-1810).
 Cahusac: *La Danse ancienne et moderne*, La Haye. 1754.
 Calsabigi: *Dissertazione . . . sulle Poesie drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio*. Édition des œuvres de Métastase, 1755.
 Carré de Belleville: *Histoire de Tarare, Ormuz*, 1787.
 Chabanon (Paul Guy de): *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785.
 ———: *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1779.

- Chastellux: *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, 1765.
- Chevrier (de): *Observations sur le théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris*, 1765.
- Coquéau: *Entretiens sur l'état actuel de l'opéra*, 1779.
- Diderot: *Œuvres complètes*, édition Assézat. 1875-1877.
- Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.
- Durey de Noinville et Travenol: *Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique*, 1757.
- Du Rouillet: *Lettre sur les drames-opéras*, 1776.
- Encyclopédie: *Supplément*, 1776-1777.
- Fontenelliana, Lille, s. d.
- Garcins: *Traité du mélodrame*, 1772.
- Gautier de Montdorge: *Réflexions d'un peintre sur l'opéra*, La Haye, 1743.
- Ginguené: *Notice sur la vie et les ouvrages de N. Piccinni*. Paris, an IX.
- Grimm: *Lettre sur Omphale*, 1752. (Dans la *Correspondance*, éd. Tourneux).
- : *Le Petit Prophète de Boehmishbroda*.
- : *Du poème lyrique*, 1765.
- Laborde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vol. 1780.
- Lacépède: *La Poétique de la musique*, 1785.
- Lacombe: *Le Spectacle des Beaux-Arts*, 1758.
- La Harpe: *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Didot, 1851.
- La Porte: *Anecdotes dramatiques*, 3 vol. 1784.
- Laugier: *Apologie de la musique française contre Rousseau*, 1754.
- Leblond: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, 1781.
- Lecerf de la Vieville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles, 1704.
- Le Pileur d'Apligny: *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*, 1779.
- Le Prévost d'Exmes: *Vie des écrivains étrangers. Éloge de Métastase*, 1784.
- Le Suire: *Histoire de la république des lettres et des arts*, 1780.
- Le Texier de Forge: *Idées sur l'opéra*, 1764.
- Maillet-Duclairon: *Essai sur la connaissance du théâtre français*, 1751.
- Marmontel: *Œuvres complètes*, 1819-1820.

- Nougaret: *De l'art du théâtre en général*, 2 vol., 1769.
 Palissot: *Petites lettres sur de grands philosophes*, 1757.
 Pluche: *Le Spectacle de la nature*, 1732-1750.
 Racine, Louis: *Traité de la poésie*, 1752.
 Raguenet: *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les opéras*, 1702.
 ———: *Défense du parallèle des Italiens et des Français*. . . 1705.
 Rémond de St. Mard: *Réflexions sur l'opéra*, 1741.
 Riccoboni. L.: *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, 1738.
 ———: *Traité de la réformation des théâtres*, 1743.
 Richelet: *Avertissement: Tragédies-opéras de l'abbé Métastase*, 1761.
 Rousseau, J. J.: *Œuvres complètes*, éd. Furne, 1835-1836.
 St. Pierre, abbé de: *Mémoire pour rendre les spectacles plus utiles à l'état*, *Mercure de France*, avril 1726.
 Suard: *Variétés Littéraires*, 1769.
 Sulzer (de): *Théorie des Beaux-Arts*, 1772 (Extrait traduit de l'allemand dans le *Mercure de France*, février 1776).
 Terrasson: *Dissertation sur l'Iliade*, 1715.
 Venard de la Jonchère: *Théâtre lyrique*, 2 vol. 1772.
 Villers, Mlle de: *Dialogues sur la musique*, 1775.
 Voltaire: *Œuvres complètes*, éd. Beuchot, 1877.
 ——— Voir en outre dans Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*; Paris, 1835-1844; ou dans Chouquet: *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris, 1873, la liste des pamphlets relatifs à la querelle entre Gluckistes et Piccinnistes que nous avons consultés.

V. PÉRIODIQUES DU XVIIIÈME SIÈCLE

- Année littéraire* (l'). (Fréron et son fils), 1754-1789.
Journal de littérature, des sciences et des arts. (abbé Grosier), 1779-1783.
Journal de musique (par une société d'amateurs), 1773-1777.
Journal de Paris, 1777-1793.
Journal de Politique et de Littérature. (Linguet et La Harpe), 1774-1783.
Journal des sciences et des beaux-arts. (abbé Aubert et frères Castillon), 1768-1778.
Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur. (Le Fuel de Méricourt), 1770-1778.

Journal encyclopédique. 1760-1793.

Journal français, italien et anglais; dramatique, lyrique et politique.
(Le Fuel de Méricourt), 1777-1778.

Mercure de France, 1724-1791.

Spectacles de Paris. (La Porte), 1751-1778.

VI. MÉMOIRES ET CORRESPONDANCES LITTÉRAIRES

Anonymes: *Conseils d'un vieil auteur à un jeune, ou l'Art de parvenir dans la République des Lettres*, Londres, 1758.

———: *Réponse à l'auteur de la lettre sur les opéras de Phaëton et d'Hyppolite à la lettre qui lui est adressée sur les observations sur les écrits modernes*, 1743.

———: *Lettre à Mme. de*** sur l'opéra d'Iphigénie en Aulide*, Lausanne, 1774.

———: *Lettre d'un amateur de l'opéra dont la tranquille habitude est d'attendre les événements pour juger du mérite des projets*, 1776.

Arnaud, Fr.: *Lettre à Mme d'Augny sur Iphigénie en Aulide*, 1774.

Bachaumont: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres*. Londres, 1777-1789.

Favart: *Mémoires et Correspondance littéraire, dramatique, et anecdotique*. Paris, 1808.

Grétry: *Mémoires ou Essais sur la musique*, 1796.

———: *De la vérité: ce que nous fûmes; ce que nous sommes; ce que nous devons être*, an IX.

Grimm, Diderot, Raynal, Meister: *Correspondance littéraire*, édition Tourneux. 1879.

Jourdan: *Le Correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague*, 1753.

La Dixmerie: *Lettres sur l'état présent des spectacles*, 1765.

La Harpe: *Correspondance littéraire*, Paris, 1821. t. X-XIII.

La Salle: *Réponse à la lettre sur les drames-opéras*, 1776.

Lebrun: *Réponse à une épître satirique contre l'opéra*, 1712.

Mably: *Lettre à la Marquise de P— sur l'opéra*, 1741.

Marmontel: *Mémoires. Œuvres*, 1819. t. I-II.

Mercier, L. S.: *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782.

Métra: *Correspondance littéraire secrète . . .* 1774-1793.

Saint-Lambert: *Lettre à M. le baron d'H— sur l'opéra*, 1769.
(dans les *Variétés littéraires* de Suard).

Yzo: *Lettre sur celle de M. J. J. Rousseau, citoyen de Genève sur la musique*, 1753.

VII. OUVRAGES MODERNES SUR L'OPÉRA
AU XVII^{ÈME} ET AU XVIII^{ÈME} SIÈCLES

- Bricqueville, Eugène de: *Le Livret d'opéra français de Lulli à Gluck*, Schott, 1887.
- Brunetière, F.: *Les Époques du théâtre français*, 1896.
- Campardon: *L'Académie Royale de Musique au XVIII^{ÈME} siècle*, 2 vol. Jouaust. 1884.
- Chouquet, Gustave: *Histoire de la musique dramatique en France*, Didot. 1873.
- Clément et Larousse: *Dictionnaire des opéras*, Larousse. 1897.
- Cucuel: *La critique musicale dans les revues du XVIII^{ÈME} siècle*, *Année musicale*, 1912.
- Curzon: *Guide de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le théâtre*, 2 vol. Fischbacher, 1909.
- Desnoiresterres, G.: *Gluck et Piccinni*, Didier, 1872.
- Doumic, René: *Études sur la littérature française, 1^{ÈRE} série*, 1896.
- Écorcheville, J.: *De Lulli à Rameau: l'esthétique musicale*, Fortin, 1906.
- Gros, E.: *Philippe Quinault*, Champion, 1926.
- Jullien, A.: *La Musique et les philosophes*, 1873.
- Lajarte, Th. de: *Bibliothèque musicale de l'opéra. Catalogue historique*, 2 vol. Jouaust, 1878.
- La Laurencie, Lionel de: *Lulli*, Alcan, 1911.
- : *La Musique française de Lulli à Gluck (Encyclopédie de la musique: III)*, Delagrave (1913).
- : *L'Orphée de Gluck*, Mellotée. s. d. (1932).
- Masson, Paul-Marie: *Lullistes et Ramistes*, (*Année musicale*, Alcan, 1911. p. 187-213).
- : *Musique italienne et musique française: la première querelle (Rivista musicale italiana, 1912, p. 519-545)*.
- : *L'humanisme musical en France au XVI^{ÈME} siècle*—(*Mercur musical*, 1907).
- : *Le ballet héroïque (Revue musicale, juin 1928, p. 132-154)*.
- : *L'opéra de Rameau*, Laurens. 1930.
- Prodhomme, J. G.: *Les collaborateurs italiens de Gluck (Rivista musicale italiana, 1916)*.
- : *L'opéra (1669-1925)* Delagrave. 1925.
- Prunières, Henri: *Lully*, Laurens. 1927 (2^{ÈME} édition).
- : *Lecerf de la Viéville et l'esthétique musicale classique au XVII^{ÈME} siècle. S. I. M.*, mai 1908.

- Revue musicale*, Numéro spécial sur Lulli, 1er janvier 1925.
 Rolland, Romain: *Musiciens d'autrefois*. Hachette, 1908.
 ———: *Histoire de l'opéra en France avant Lulli et Scarlatti*. Paris, 1895.
 Saint-Marc Girardin: *Essais de littérature et de morale*. Paris, 1845.
 Sonneck, Th.: *Catalogue of Opera Librettos, printed before 1800*. Library of Congress, 2 vol. 1914.
 Stendhal: *Vie de Métastase*. Champion, 1914.
 Striffling, Louis: *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIème siècle*. Delagrave, 1912.
 Tiersot, J.: *J. J. Rousseau* (Collection des Grands maîtres de la musique). Alcan, 1912.
 Van der Straeten: *Voltaire musicien*. Paris, 1878.

VIII. DIVERS

- Badolle. M.: *L'Abbé Barthélémy et l'hellénisme en France dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle*. Presses universitaires, 1926.
 Bertrand, Louis: *La fin du classicisme et le retour à l'antique*. Hachette, 1898.
 Font, A.: *L'opéra-comique et la comédie-vaudeville au XVIIème et au XVIIIème siècle*, Paris, 1879.
 Gaiffe, Félix: *Le Drame en France au XVIIIème siècle*. Colin, 1910.
 Jacoubet, Henri: *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. Presses universitaires, 1923.
 ———: *Le genre troubadour et les origines du romantisme*. Études romantiques, 1929.
 Johannidès, A.: *La Comédie-française de 1680 à 1900*. Plon et Nourrit, 1901.
 Lanson, Gustave: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Champion, 1927.
 Lanson, René: *Le Goût du Moyen-Age en France au XVIIIème siècle*. Vanoest, 1926.
 Lenel, S.: *Marmontel*. Hachette, 1902.
 Lintilhac: *Beaumarchais et ses œuvres*. Paris, 1887.
 Loménie (de): *Beaumarchais et son temps*. Paris, 1878.
 Marsan, Jules: *La Pastorale dramatique*. Hachette, 1905.
 Rigal: *Alexandre Hardy, et le théâtre français au XVIème et au commencement du XVIIème siècle*. Hachette, 1889.
 Soleinne (Bibliothèque dramatique de M. de): *Catalogue rédigé par P. L. Jacob*, 5 vol., 1843.

APPENDICE

OPÉRAS NON REPRÉSENTÉS (1774-1793)

(Cette liste est loin d'être complète. Les journaux nous apprennent, en effet, qu'en l'année 1785, par exemple, 58 "poèmes" furent présentés au concours; nous en connaissons à peine 10. La proportion serait sans doute la même pour les autres années.)

- 1776: Le Fuel de Méricourt: *Didon heureuse*, 5a.
 Saint-Marc: *Alceste*, mus. de Floquet, 5a.
- 1777: Voisenon: *Mirzelle*, opéra-féerie, mus. de Desaugiers. 1a,
 Framery: *L'Olimpiade*, mus. de Sacchini, 3a.
- 1779: Moline: *L'Amour enchaîné par Diane*, ballet-héroïque.
- 1781: Camina de Castres: *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, ballet-héroïque.
 Guillard: *Émilie*, Comédie-lyrique, mus. de Grétry, 1a.
- 1782: Morel: *Nitocris*, mus. de Gossec, 3a.
 ibid.: *La Clémence de Titus*, 3a.
 ? : *La Grande Année, le Temple de l'Amitié et l'Hymen de la Paix, ou Les Fêtes françaises*, 3a.
- 1783: Rochefort: *Chimène et Rodrigue, ou Le Cid*, 3a.
- 1784: de Fortia d'Urban: *Iphigénie en Aulide*, 5a.
- 1785: ? : *Sylvius Nerva ou La Malédiction paternelle*, mus. de Lemoyne.
 Chabanon, P.G. de: *La Toison d'or*, 3a.
 ? : *Orphée*, drame héroïque, 5a.
- 1786: ? : *Alcméon*, mus. de Cambini.
 Chabanon, P.G. de: *Oreste jugé par le peuple. Médée et Hipsipile*.
 Héry, Bernard de: *Œdipe-roi*, 5a.
 de Beaumont: *Chereas et Callirhoe*.
- 1787: Duprat de la Touloubre: *La Fête du Soleil*, mus. de Berton, 3a.
 ? : *Nadir*, mus. de Lemoyne.
 Framery: *Médée*, 3a.
 Valadier: *Lissipile*, 3a.
- 1788: ? : *Alcidonis*, mus. de Boquet fils.
 ? : *Amynte et Corydon*, pastorale, mus. de Bonnet, 1a.
 Duplessis: *Les Incas*, mus. de Lefebvre.
 Valadier: *Mesance ou Lausus et Lydie*, fragment lyrique, 3a.

- 1789: Poupart de Beaubourg: *La Révolution de Paris ou La France délivrée*, 3a.
ibid.: *Les Trois Roses*.
?: *Les Sauvages Civilisés ou Le Roi bienfaisant*, 3a.
- 1791: J. Martin: *La Princesse de Babylone*.
Dates incertaines:
Desaugiers fils: *Bélisaire*, mus. de Desaugiers père, 3a.
?: *Charlemagne*, 4a.
Le Bailly: *Le Choix d'Alcide*, mus. de Langlé.
Ribouté: *Philoctète*.
Ducroy-Dumesnil: *Les Horaces*, tragédie-lyrique, 3a.
M. L.: *Aristée*, 4a.
Pitra: *Daphné*, mus. de Mayer.
Dubreuil: *Alcide*, mus. de Cambini.

INDEX

- Achille dans l'île de Scyros*, 41.
Adèle de Ponthieu, 16, 42, 43, 45, 46, 55,
 102, 117, 148, 149.
Alain et Rosette, 164.
Alceste (Hardy), 28.
Alceste (Quinault), 4, 5, 17, 22, 34, 68,
 100, 112-117, 172.
Alceste (La Grange Chancel), 69.
Alceste et Admète, 69.
Alceste (Du Rouillet), 12, 13, 67-70, 99,
 100, 104, 138.
Alceste (St. Marc), 112-117.
Alcindor, 105.
Alembert (d'), 4.
Alexandre aux Indes, 128-131.
Alexis et Daphné, 103.
Algarotti, 9, 30, 38, 51, 57, 71, 72.
Alzire, 152.
Amadis (Quinault), 5, 36, 103, 106.
Amadis (de Vismes), 112.
Amphitryon, 168-169.
Andrieux, 148.
Andromaque (Racine), 58, 63, 181.
Andromaque (Pitra), 57, 63, 102.
Andromède, 5.
Anfossi, 162.
Antigone (Sophocle), 141-142.
Antigone (Marmontel), 141-142.
Apollon et Daphné, 104.
Arioste, 19, 26, 31.
Armide (Lulli), 4, 5, 25, 26, 56, 108-109.
Armide (Gluck), 107-109, 180.
Arnaud (François), 14, 49, 50, 70.
Artaxerxes, 41.
Arvire et Evelina, 148, 151-152, 155, 180.
Aspasie, 169-171.
Astrée, 26.
Atys (Quinault), 112-117.
Atys (Marmontel), 112-117.
Azolan, 103-105, 147.

Bacchus et Ariane, 104
Bachaumont, 11, 30, 56, 70, 90, 99, 133,
 145, 162, 165.
Barthélemy (Abbé), 170.

Bâton-le-jeune, 8.
Batteux (Abbé), 15, 24, 25.
Beaumarchais, 11, 171-180.
Bérain, 21, 26.
Billardon de Sauvigny, 148.
Boileau, 4, 18, 23.
Boissy, 69.
Bonnet de Chemilin, 41.
Bouchaud, 41.
Boucher, 21.
Bouffons italiens, 7, 12, 161.
Bourdelot, 70.
Bouteiller, 164.
Brumoy (Père), 57, 68, 73, 74, 75, 76.
Brunetière, 20, 29.

Cahusac, 6, 19.
Callières, 3.
Calsabigi, 63, 67, 123.
Cambry, 149.
Camma, 154.
Campistron, 16.
Candeille, 117, 148.
Caractacus, 155.
Caravane du Caire (la), 146-147, 180.
Cardonne, 102.
Castil-Blaze, 123.
Castor et Pollux, 11, 56, 100, 103, 117.
Caylus, 73.
Céphale et Procris, 13, 103, 138.
Chabanon (Paul, Guy de), 12, 13, 14, 21,
 42, 45, 50, 73, 100, 101, 102, 103, 137,
 171, 182.
Chamfort, 14, 146.
Champein, 164.
Champmeslé (la), 2.
Chapoton, 28, 65.
Chastellux, 12, 32, 36, 37, 39, 51, 180,
 181.
Cherubini, 128.
Chimène ou le Cid, 58, 63, 180.
Cid, (le), 58, 63.
Clélie, 26.
Clémence de Titus (la), 41.
Clémentel, 182.

Cochin, 73.
 Cocteau (Jean), 182.
Colinette à la cour, 162-163.
 Collé, 6.
Cora, 148, 153, 157, 158.
Corisandre, 105.
 Coquéau, 11, 50, 128.
 Corneille (Pierre), 5, 16, 17, 25, 28, 79.
 Corneille (Thomas), 154.
Corsaire (le), 146.
 Cubière, 37.
Cythère assiégée, 107.

Danaïdes (les), 123-126, 172, 180.
Dardanus (La Bruère), 18, 56, 117, 180.
Dardanus (Guillard), 118.
 Dauvergne, 48.
 De Belloy, 44.
 De Brosse, 73.
 Delille, 14.
Démophon (Desriaux), 133.
Démophon (Marmontel), 133-134.
Descente d'Orphée aux Enfers (la), 28, 65.
 Desnoiresterres, 48, 99, 109, 123.
 Desriaux, 105, 133, 135.
 Destouches, 7.
 Dezède, 148.
Diane et Endymion, 105.
 Diderot, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 42,
 47, 48, 56, 72, 77, 110, 128, 136-137.
Didon (Marmontel), 120-122.
Didon (de Saintonge), 122.
Didon abandonnée, 122.
Didon (Lefranc), 121, 181.
Didon heureuse, 122-123.
 Doumic, 29, 181.
 Du Boullay, 65.
 Duché, 80, 119.
 Ducis, 140.
 Duplessis, 127, 148.
 Duprat de la Touloubre, 79, 97, 98.
 Du Roulet, 13, 48, 49, 51, 56, 57, 58, 63,
 64, 67, 72, 84, 108, 123, 137, 168, 172.
 Du Ryer, 28.

Électre (Sophocle), 73, 93-96.
Électre (Longepierre), 90.
Électre (Crébillon), 90.

Électre (Guillard), 89, 90, 91-96, 180.
Embarras des Richesses, 165-166.
Enlèvement de Proserpine, 28.
Éponine, 44.
Erixène, 104.
Ernelinde, 16, 42, 43, 44, 45, 46, 57, 102
 131, 148-149.
 Eschyle, 90.
 Euripide, 4, 50, 72, 73, 75, 80, 86, 89, 90.
Europe galante (l'), 147.
Euthyme et Lyris, 103.

 Farmian du Rozoy, 162.
 Favart, 31, 162, 163.
 Fenouillot de Falbaire, 104.
 Floquet, 102, 103, 105, 142.
 Fontenelle, 4, 13.
 Forgeot, 164.
 Framery, 12.
 Fuzelier, 102.

 Gaiffe, 37, 137, 145, 150.
 Gaillard, 74, 75.
 Garcin, 10.
 Gersin, 145, 146.
 Gluck, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 24, 48, 63,
 71, 79, 107, 108, 137, 182.
 Gossec, 42, 103, 145.
Grand Cyrus (le), 26, 27.
 Grétry, 11, 13, 14, 57, 102, 146, 160, 162,
 165, 166.
 Grimm, 7, 9, 20, 26, 30, 31, 32, 33, 34,
 35, 36, 37, 38, 56, 72, 77.
 Gros, 4, 5, 15, 16, 17, 21, 24.
 Guillard, 13, 14, 79, 139, 148, 174, 180.
 Guimond de la Touche, 13.

 Hardy, 15, 28.
Hellé, 105, 106.
 Héry (Bernard d'), 96.
 Hoffman, 58, 148.
 Hopnot, 182.
Horace (Corneille), 58, 63.
Horaces (les) (Guillard), 58, 63, 180.
Hypermnestre (Lafont), 124.
Hypermnestre (Lemierre), 76-78, 123,
 125, 174.

Hyppolite et Aricie, 18, 20, 22, 61.

Incas (les), 152.

Inconnue persécutée (P), 162.

Iphigénie (Racine), 35, 51, 52-57, 181.

Iphigénie en Aulide (Euripide), 57.

Iphigénie en Aulide (du Roulet), 13, 48,
50-57, 58, 102, 138, 180, 181.

Iphigénie en Aulide (Fortia), 107.

Iphigénie en Tauride (Euripide), 76, 85-
89.

Iphigénie en Tauride (Duché), 32, 80.

Iphigénie en Tauride (Pick), 81.

Iphigénie en Tauride (Vaubertrand), 81.

Iphigénie en Tauride (Guimond), 76-78,
81-82, 181.

Iphigénie en Tauride (Guillard), 13, 79-
89, 119, 126, 180.

Iphigénie en Tauride (Dubreuil), 119-
120.

Jacquet (abbé), 74, 78.

Jaucourt, 71.

Jephthé, 23.

Jourdan, 20.

Jullien, 8.

Laborde, 13, 14, 29, 42, 101, 103.

La Bruère, 18, 24.

La Bruyère, 1, 18.

Lacépède, 11, 14, 50, 109, 161.

Lacombe, 23, 34, 38, 72.

La Curne de Sainte-Palaye, 46, 149.

La Dixmerie, 24, 30, 52, 160.

La Fontaine, 4, 20, 25, 166.

La Grange Chancel, 65, 69, 81, 119.

La Harpe, 12, 99, 100, 110, 127, 179.

Lajarte, 5.

La Laurencie, 2.

La Ménardièrre, 15.

La Motte, 6.

Lanson, 16, 28.

Langlé, 105.

Larcher, 75.

Laugier, 8.

Laure et Pélrarque, 103.

Le Bailly, 105.

Leblond, 70.

Le Bœuf, 118.

Lebrun, 17, 20, 22, 71.

Lecerf de la Vieville, 2, 3, 21, 72.

Lefranc de Pompignan, 121, 181.

Le Froid de Méreaux, 79, 128.

Le Fuel de Méricourt, 89, 99, 122.

Le Grand d'Aussy, 149.

Lemierre, 14, 123.

Le Monnier, 102, 103, 105.

Le Moynes, 58, 79, 148, 164.

Le Prévost d'Exmes, 41.

Le Suire, 101.

Le Texier de Forge, 33.

Linières (de), 105.

Liroux, 105.

Louis IX en Égypte, 148, 150, 155, 180.

Lourdèrre de Santerre, 162, 165.

Louwick, 182.

Lulli, 2, 5, 7, 8, 15, 16, 108.

Mably, 6, 30, 34.

Maillet-Duclairon, 22.

Marchand de Smyrne (le), 146.

Mariage de Figaro (le), 175.

Marmontel, 10, 13, 18, 25, 26, 31, 75,
111, 118, 128, 138, 143, 152, 157, 172,
180.

Marsan (Jules), 2, 7.

Mason (William), 155.

Masson (P. M.), 5, 6, 21, 32, 42.

Médée, 5.

Médée et Jason, 103.

Médée à Colchos, 105, 106.

Méhul, 148.

Ménestrier, 4, 15.

Méropé, 76, 78.

Métastase, 7, 16, 30, 40, 41, 42, 66, 122,
127-135, 182.

Métra, 77, 127, 147, 157.

Meung (Jean de), 175.

Moline, 64, 103, 162.

Morambert, 63.

Morel, 128, 131, 146, 166, 169.

Myrtil et Lycoris, 103.

Néphthé, 148, 154.

Nougaret, 19, 23, 24, 25, 30, 38, 71, 179.

Noverre, 103.

- Œdipe*, 74, 98, 181.
Œdipe à Colone (Sophocle), 139-141.
Œdipe à Colone (Guillard), 139-141, 180.
Œdipe à Thèbes, 97.
Œdipe chez Admète, 140-141.
Œdipe-Roi (Sophocle), 97.
Œdipe-Roi (Héry), 96-97.
Oreste, 76-78, 90, 92.
Oreste et Pylade, 81.
Orfeo, 65.
Orlando furioso, 26.
Orphée (La Grange-Chancel), 65.
Orphée (Du Boullay), 65.
Orphée et Eurydice, 63-67, 69, 138.
Ossian, 151-152.
Ovide et Julie, 102.

 Paësiello, 162.
 Palissot, 19, 32, 41.
 Pannard, 31.
Panurge dans l'isle des Lanternes, 166-168.
 Pellegrin, 17, 20, 23.
Pénélope, 138-139.
Péronne sauvée, 148, 150, 156, 182.
 Perrault (Charles), 18.
 Perrault (Pierre), 4.
Persée (Quinault), 30, 112-117.
Persée (Marmontel), 112-117.
Phaëton, 5.
Phèdre (Racine), 20, 22, 58-63.
Phèdre (Hoffman), 58-63.
Philémon et Baucis, 103.
 Philidor, 42, 128.
 Piccinni, 10, 11, 105, 107, 108, 112, 119.
 Pick, 81.
 Pitra, 57, 171.
Pizarre ou la Conquête du Pérou, 148, 152, 155.
 Pluche (Abbé), 4.
 Poinsinet, 42.
Pommiers et le Moulin (les), 165.
Pomone, 27.
Portrait ou la Divinité du Sauvage (le), 165.
 Pouteau, 164.
 Pradon 90.

Premier Navigateur (le), 104.
 Prodhomme (J. A.), 63, 66.
 Provence (Comte de), 146, 166.
 Prunières, 2, 3.
Psyché, 104.

 Quinault, 4, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 30, 33, 35, 37, 38, 49, 66, 68, 72, 105, 108, 109, 110-118, 182.

 Rabelais, 167.
 Racine (Jean), 3, 5, 16, 17, 20, 23, 25, 40, 49, 50, 51, 70, 74, 79, 80, 99, 101, 168.
 Racine (Louis), 19.
 Raguenet (Abbé), 4.
 Rameau, 6, 7, 10, 16.
 Raynal, 42.
 Razins de St. Marc, 42, 100.
Renaud, 25, 118.
 Riccoboni, 35, 39, 131.
 Richelet, 41.
 Rigal, 28, 29.
 Rochon de Chabannes, 142, 143, 152.
Roi Théodore (le), 162-164.
Roland (Quinault), 5, 26, 106, 112-117.
Roland (Marmontel), 112-117.
 Rolland (Romain), 3.
Rosine 145-146, 163.
 Rossi, 65.
 Rotrou, 50.
 Rousseau (J. B.), 74.
 Rousseau (J. J.), 7, 8, 10, 14, 30, 32, 33, 42, 108.
 Roy, 6.
Ruses de l'Amour (les), 103.

Sabinus, 42, 43, 44, 45, 46, 55, 102, 108, 182.
 Sacchini, 58, 118, 139, 148.
 Saint-Evremond, 1, 3.
 Sainte-Foix, 53.
 Saint-Lambert, 36.
 Saint-Marc Girardin, 175.
 Saint-Pierre (Abbé de), 131.
 Salieri, 58, 172.
Sandomir, 43.
 Saulnier, 164.
Sauvages (les). 103.

- Scribe, 182.
 Scudéry, 28.
 ——— (Mlle de), 5, 27.
 Sedaine, 43, 149, 168.
Seigneur bienfaisant (le), 142-145, 163.
 Servandoni, 21.
 Sibilet, 50.
Soliman II, 146.
 Sophocle, 71, 73, 89, 90, 96.
 Striffling, 3.
 Suard, 14, 19, 29.
 Sulzer (de), 31, 33.

Tarare, 171-179.
 Tasse (le), 19.
 Terrasson, 131.
 Thomas, 14.
Thésée (Quinault), 5, 17, 103, 112-117.
Thésée (Morel), 112-117.
Thémistocle, 131-133.
 Tiersot, 8.
Toilette de Vénus (la), 103.
Toison d'or (la), 5, 28.
 Tressan (Comte de), 108, 149.
Trois Ages de l'opéra (les), 102.

 Tschudy, 123, 172.
Tyrtée, 103.

Union de l'Amour et des Arts (l'), 102.
 Urfé (d'), 26.

 Valadier, 148.
 Vaubertrand, 119.
 Venard de la Jonchère, 30, 32, 33, 39.
Vercingétorix, 182.
Vestale (la), 153.
 Villati, 51.
 Villers (Mlle de), 11.
 Vismes (de), 12.
 Vogel, 105, 128.
 Voltaire, 13, 22, 23, 24, 26, 31, 33, 34, 38,
 41, 44, 47, 71, 73, 74, 75, 76, 100, 108,
 110, 131, 163.

 Wagner, 182.

 Yzo, 8.

 Zeno, 40, 41.
 Zingarelli, 139.

Vu, le 28 novembre 1935,
 le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris :
 H. Delacroix.

Vu et Permis d'Imprimer,
 le Recteur de l'Académie de Paris :
 S. Charléty.

